

Serge Doubrovsky et Simone de Beauvoir :
aveuglement et lucidité dans l'expérience autofictionnelle.
Étude des romans *Le livre brisé* et *L'Invitée*

Liva Bodil Kalvik

Mémoire de mastère
Décembre 2007
Institut des langues étrangères
Université de Bergen



UNIVERSITETET I BERGEN

Remerciements

Premièrement, qu'il me soit permis d'exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de thèse, Helge Vidar Holm, qui m'a soutenue et inspirée au cours de ce travail. Aux moments les plus durs, il m'a vraiment encouragée avec son caractère aimable et sa grande connaissance littéraire et philosophique.

J'adresse un profond remerciement à mes parents, Bodil et Leif, qui m'ont soutenue moralement et qui ont souvent gardé nos enfants pour que cette thèse soit.

Je tiens, également, à remercier ma belle-mère, Jenny, qui nous a beaucoup aidés pendant toutes ces années.

Je tiens aussi à remercier ma sœur et son mari ; Kristin et Steinar, qui m'ont accueillie chez eux à Bergen, et qui ont contribué à cette thèse par leur hospitalité.

Que je n'oublie pas d'adresser mes plus vifs remerciements à mon mari, Ola, qui a partagé mes moments de frustration et de joie pendant toute la durée de cette étude. Il m'a encouragée et aidée à dévoiler des liaisons philosophiques pertinentes pour cette thèse.

Ylva et Leif Eskil : je tiens à vous remercier infiniment pour la joie que vous m'avez apporté pendant ces années, et pour avoir accepté et subi la vie occupée de votre maman tous ces derniers mois !

Table des matières

Table des matières	3
1 Introduction et problématique	5
1.1 Le corpus principal du mémoire.....	5
1.1.1 <i>Le livre brisé</i>	5
1.1.2 <i>L'Invitée</i>	6
1.1.3 Les éléments de base pour l'étude	6
1.2 Le champ autobiographique.....	8
1.3 Le pacte autobiographique	10
1.4 Le pacte oxymoronique.....	13
1.4.1 Le genre de l'autofiction	14
2 Étude du <i>Livre brisé</i> de Serge Doubrovsky.....	17
2.1 Introduction.....	17
2.1.1 <i>Le livre brisé</i> : Maître et esclave.....	20
2.1.2 Identité dédoublée du <i>Livre brisé</i>	21
2.1.3 Ironie : mot-clé.....	23
2.1.4 <i>Le livre brisé</i> – une recherche d'Eurydice.....	26
2.1.5 Destinateur, ironie et destinataire	28
2.1.6 La fonction poétique de Roman Jakobson appliquée au <i>Livre brisé</i>	30
2.1.6.1 La fonction poétique et la situation d'énonciation.....	32
3 L'écriture autobiographique: une création de soi par soi ..	36
3.1 Une attestation du JE	36
3.1.1 La création de soi par soi dans <i>Le livre brisé</i>	37
3.1.1.1 Écriture de soi et subjectivisme	41
3.2 L'écriture de soi et la possibilité de dire l'indicible	44
3.2.1 La force des mots appliquée au <i>Livre brisé</i>	46
3.3 Voix dialogiques dans <i>Le livre brisé</i>	47
4 Étude de <i>L'Invitée</i> de Simone de Beauvoir	50

4.1	Problématique générique de <i>L'Invitée</i>	50
4.1.1	Identité philosophique du récit	51
4.2	Le 'je' dans <i>L'Invitée</i>	55
4.3	L'aspect philosophique comme marque générique.....	60
4.3.1	Voix dialogiques et écho philosophique	67
4.4	<i>L'Invitée</i> comme mise en abîme des <i>Mots</i>	70
5	Autofiction : création de soi par l'objectivisation de soi.....	72
5.1	L'objectivisation : manière masculine de penser ?	72
5.2	Autofiction – genre du devin aveugle.....	76
6	Conclusion	81
7	Bibliographie	86

1 Introduction et problématique

1.1 Le corpus principal du mémoire

1.1.1 *Le livre brisé*

À l'occasion d'une étude sur le genre de l'autofiction, il ne serait que logique de choisir comme objet d'étude une des œuvres de l'écrivain " responsable " de cette marque générique, Serge Doubrovsky. Outre le roman intitulé *Fils* (1977), *Le livre brisé* (1989) est, selon son auteur, la preuve parfaite qu'il est possible de créer un texte à la fois factuel et fictionnel ; un récit de vie plus ou moins romancé, où il y a identité nominale entre auteur, narrateur et protagoniste. Ce roman est une exposition de soi, surtout de la vie amoureuse de son auteur, où le narrateur raconte sa vie scandaleuse avec des femmes. Sauf une, elles font toutes partie de son passé, et Doubrovsky les fait monter du « séjour des morts » en écrivant leur histoire par rapport à lui-même. En tant qu'autofiction, ce roman est un récit intra-homodiégétique¹, écrit à partir d'un présent d'énonciation narrative. Le narrateur juif, inspiré par la philosophie existentialiste, nous présente ses réflexions sur la situation juive par rapport à la Seconde Guerre mondiale, toujours dominé par une certaine ironie. L'ironie domine dans le texte romanesque. Le narrateur y traite de ses relations amoureuses et catastrophiques, notamment de sa relation à Ilse, sa présente femme qui meurt, probablement par suicide, après avoir lu quelques passages très durs sur elle-même dans le manuscrit qu'est en train d'écrire son mari. Sa mort marque une rupture dans le texte, qui aura dès ce moment-là, une forme stylistiquement plus proche de l'autobiographie. Change alors le statut générique du texte au milieu même du récit.

¹ Ou « autodiégétique », voir Genette 1972, p.253

1.1.2 *L'Invitée*

L'Invitée (1943) est un roman autobiographique où une période de la vie du protagoniste est racontée par un narrateur à la troisième personne. Philosophe et écrivain, Beauvoir crée dans *L'Invitée* un protagoniste femme, Françoise, chez qui les pensées sont dominées par le même courant philosophique que celui qui préoccupe l'auteur. Françoise et Pierre, qui forment un couple dans l'histoire racontée, croient en la liberté de l'individu et essayent de former un trio équilibré avec Xavière, personnage auquel fait référence le titre du roman. Ce texte est précédé d'un court paratexte en exergue ; la citation hégélienne que voici :

« Chaque conscience poursuit la mort de l'autre »².

Cette citation a une grande pertinence vis-à-vis des événements du texte romanesque et surtout en ce qui concerne la relation entre Françoise et l'invitée. Le roman aboutit au meurtre de cette dernière, résultat du fait que Françoise sente sa conscience et son existence menacées par Xavière. Françoise ne voit aucune autre possibilité que de tuer sa rivale pour pouvoir rétablir son rapport avec Pierre et remettre l'autonomie de sa propre conscience.

Ces deux romans, même si différents, sont porteurs d'une dimension philosophique prépondérante. Dans ce travail de mémoire de mastère, nous tenterons d'exploiter cette dimension dans le but de présenter l'aspect philosophique comme élément constitutif de ces textes.

1.1.3 Les éléments de base pour l'étude

Le choix de ces deux textes est fondé sur une problématique générique qui nous intéressait notamment au début de notre étude. Serait-il possible d'appliquer les critères génériques du genre de l'autofiction à d'autres textes autobiographiques qui

² Beauvoir 1943/2002, p.8

semblent porter un degré de fictionnalité? Porteur de plusieurs indices de ressemblance entre auteur, narrateur et protagoniste, *L'Invitée* s'est profilé comme le texte idéal pour notre étude. Pourtant, une certaine découverte s'est fait jour au cours de la lecture, lorsque nous avons traité de ces deux récits. Dans les deux textes se cache une identité philosophique qui nous est devenue de plus en plus intéressante ; une identité textuelle qui ouvre sur une nouvelle étude générique du roman autobiographique. Le résultat en est une étude partiellement philosophique à partir des définitions du genre de l'autofiction, où la dimension philosophique des textes devient un élément important de classification générique du *Livre brisé* et de *L'Invitée*.

Dans *Le livre brisé*, nous avons découvert de multiples références philosophiques orientées notamment vers *Les Mots* de Jean-Paul Sartre, qui concernent l'acte même d'écriture. Il importe de dire que l'emploi de références intertextuelles dans le récit constitue la base pour notre interprétation qui inclut d'autres voix philosophiques et littéraires. Nous pouvons mentionner Søren Kierkegaard, qui dans son essai, *Ou bien... Ou bien...*³, nous présente un personnage-type important, qui aura de l'importance pour notre étude du texte doubrovskien. Ce même type de personnage s'applique aussi à *L'Invitée*, roman qui nous présente une chaîne de conflits existentiels.

Dans les œuvres que nous étudierons, les écritures romanesques de Serge Doubrovsky et de Simone de Beauvoir ouvrent sur deux mondes littéraires qui apparaissent comme de véritables entreprises philosophiques. Pour pouvoir traiter des traits distinctifs de ces romans, il faut en parler à partir des théories littéraires qui existent dans le champ autobiographique, lequel fonctionne comme un parapluie générique couvrant des mini-genres tels que l'autobiographie, l'autofiction, les mémoires, les cahiers intimes et les romans autobiographiques. Premièrement, nous ferons une présentation du genre autobiographique, à partir de la théorie de Philippe Lejeune, où celui-ci nous explique le pacte autobiographique. Plus loin, nous traiterons des définitions du genre de l'autofiction, qui actualisent les problèmes de la délimitation du champ autobiographique.

³ Kierkegaard 1843 : *Enten-eller*

1.2 Le champ autobiographique

Dans « Le pacte autobiographique » (1975), Lejeune approfondie la délimitation du champ autobiographique. Il propose des critères pour définir une autobiographie : l'un d'entre eux concerne la relation entre l'auteur et le lecteur et un autre annonce le lien entre auteur, narrateur et protagoniste. Le premier critère est un contrat de lecture qui crée une illusion chez le lecteur ; il s'agit d'un jeu sérieux de la part de l'auteur dans lequel entre le lecteur, et qui implique l'équivalent d'un « pacte signé »⁴ par les deux acteurs. Ce contrat autobiographique connaît plusieurs formes, dont une qui regarde la véridicité du texte, en ce que la marque générique de l'autobiographie annonce de la référentialité. La véridicité du récit est « signée » de cette personne réelle, qui s'engage à raconter son propre récit de vie. En plus, il y a dans une autobiographie ce que Lejeune appelle une identité onomastique, c'est-à-dire identité nominale entre auteur, narrateur et protagoniste; « une identité est, ou n'est pas »⁵. Le narrateur et le protagoniste sont identifiables l'un à l'autre, et font référence au nom de l'auteur, qui figure sur la couverture du roman. Il n'y a pas, selon lui, de degré de cette identité. Lejeune propose la définition suivante pour ce genre : « 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 »⁶.

Dans un débat avec Georges Gusdorf, Lejeune avoue quand même qu'il y a toujours un degré de fictionnalité dans un roman autobiographique, qui n'est pas à trouver dans l'autobiographie. Le mot 'roman' annonce de la fictionnalité, et le lecteur du roman autobiographique présuppose que l'auteur « projette une partie de sa vie personnelle et de ses problèmes dans sa fiction »⁷. Ce que fait Lejeune, c'est présenter un schéma, où se catégorisent tous les différents genres, bien séparés par des limites absolues. Ce schéma a, à son tour, abouti au genre de l'autofiction, genre présenté par Serge Doubrovsky pour proclamer un certain degré autobiographique ; la limitation

⁴ Lejeune 1975, p.22

⁵ *Ibid*, p.20

⁶ *Ibid*, p. 14

⁷ Lejeune 1978, p. 1000

n'est pas absolue selon lui. Il faut qu'il soit possible de trouver des critères autres que celui de l'identité onomastique pour qu'il y ait un texte autobiographique. Le terme d'autofiction est donc né d'une « manipulation ». Philippe Lejeune rejette la possibilité de l'existence d'une oeuvre explicitement romanesque, où auteur, narrateur et protagoniste feraient nominalement référence à la même personne. Au tableau créé pour systématiser sa théorie, cette impossibilité, selon lui, est présentée comme une case vide. Pourtant, après un débat avec Doubrovsky, Lejeune accepte l'autofiction comme étant un genre à la fois autobiographique et romanesque, portant les qualités nécessaires pour remplir « la case vide » du schéma de Lejeune. En ce qui concerne *Le livre brisé* et *L'Invitée*, nous traiterons les définitions de l'autofiction dans le but d'élaborer un nouveau critère de l'autofiction, fondé sur ce que nous appelons une identité philosophique dans les textes en question. Nous tenterons alors d'établir un discours générique vis-à-vis de cette nouvelle marque générique philosophique à partir de la discussion sur la délimitation générique du pacte autobiographique. Dans les analyses qui suivent, nous verrons une ressemblance frappante entre *Le livre brisé* et *L'Invitée* concernant cette identité philosophique. Pourrions-nous aller jusqu'à parler d'un pacte philosophique, juxtaposé aux autres pactes impliqués dans l'écriture autobiographique ?

Le terme d'autofiction porte en soi un problème générique : il est composé de deux noyaux contradictoires. « Auto », annonçant l'autobiographie, représente un acte illocutoire référentiel, alors que « fiction » représente un acte illocutoire fictionnel. Hélène Jaccomard a problématisé ce terme dans son article intitulé « Le pacte oxymoronique ».

Mentionnons aussi Vincent Colonna, qui a une définition beaucoup plus vaste de ce genre dans son livre *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Il définit différentes sortes d'autofictions, telles que « l'autofiction fantastique », « l'autofiction biographique », « l'autofiction spéculaire » et « l'autofiction intrusive ». Nous n'avons pas trouvé utile pour notre projet de baser nos analyses sur les définitions de Colonna, qui s'opposent de manières différentes aux définitions de Doubrovsky, de Lejeune et de Jaccomard, entre autres.

Au cours d'une écriture autobiographique, le 'je' narrant doit prendre ses distances par rapport à lui-même. Dans le but de créer « le soi par soi », le 'je' narrant est ainsi forcé à regarder le 'je' narré de l'extérieur, en même temps qu'il essaye de raconter son intérieur. Ceci est un acte simultané ; il faut raconter « l'imparfait au présent », pour parler comme Doubrovsky. L'écriture autobiographique marque un espace temporel pour une recréation de soi. Théoricien de cette « création de soi par soi », Georges Gusdorf sera important dans le texte qui suit, notamment pour notre projet d'employer l'identité philosophique pour lier le « je-narré » au « je-narrant ». Cette dimension philosophique, quelle importance a-t-elle dans *Le Livre brisé* et *L'Invitée* pour « la création de soi » que représente l'écriture autobiographique selon Georges Gusdorf ? Nous utiliserons la théorie de Gusdorf comme base de notre discussion de l'acte d'écriture autobiographique et autofictionnel. Selon Gusdorf, l'histoire autobiographique à raconter n'est pas un trésor caché que dévoile le narrateur ; c'est une recréation d'événements passés qui, elle, transforme le narrateur au cours de l'écriture. L'acte d'écriture marque alors une possibilité de reconquérir le passé et de le transformer. Le narrateur, le 'je' narrant, connaît un développement à travers l'écriture, où le passé se mélange avec le présent du 'je' narrant. Ainsi, nous regarderons comment la fonction d'un 'je' narrant impose de la fictionnalité au texte, qui à son tour sera en conformité avec les lois du genre littéraire en question : le genre de l'autofiction.

1.3 Le pacte autobiographique

Selon Lejeune (1986)⁸, le mot « autobiographie » connaît deux sens différents, dont le premier, importé d'Angleterre au début du XIXe siècle et présenté en 1866 par Larousse, désigne une « vie d'un individu écrite par lui-même ». Cette définition, adoptée par Lejeune, se distingue de celle des Mémoires, qui racontent souvent des faits étrangers au narrateur. L'autre sens du mot est celui que nous présente Vapereau, et qui est daté de 1876 : « AUTOBIOGRAPHIE(...) une œuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments ».

⁸ Lejeune 1986, p. 18

Cette dernière définition, beaucoup plus vaste que celle de Larousse, ouvre sur un océan de textes où le narrateur semble raconter sa propre vie, et ces deux pôles sont encore aujourd'hui en question dans des discussions génériques sur le champ autobiographique. La définition que donne Vapereau porte des traits communs à la définition que présente Vincent Colonna sur le même sujet, où il annonce que tout texte portant un narrateur qui dit 'je', est à caractériser comme autofictif. Colonna se réfère à Dante et *La Divine Comédie* pour en donner un exemple, où il y a une fictionnalisation de l'histoire à cause de la coloration mythique et fantastique que portent les événements racontés.

Dans une autobiographie, il y a identité onomastique, c'est-à-dire identité entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. C'est un récit rétrospectif en prose structuré en fonction de la mémoire d'un individu qui met l'accent sur sa vie intime ainsi que sur sa personnalité. Auteur et narrateur sont la même personne, et le texte est en principe écrit à la première personne, ce qui y porte de la référentialité. Il s'agit de se considérer comme le centre d'un espace vital ; de raconter sa propre existence. Ce sont alors des idées qui commencent avec Montaigne au XVI^e siècle, mais aussi avec Rousseau et le romantisme, où l'individu est au centre et parle de lui-même et où l'idée de l'histoire se produit. C'est alors que l'idée de l'évolution de l'homme et de l'histoire, dans le sens de progrès, prend forme.

L'identité onomastique n'est pas présente dans le roman autobiographique, genre auquel *L'Invitée* nous semble, à premier regard, appartenir. Il importe de dire qu'une écriture à la première personne peut aussi avoir une fonction de masque, autant que l'écriture à la troisième personne peut permettre à l'auteur une écriture plus vraie, libérée des critères du pacte autobiographique. Dans un roman autobiographique, il y a un mélange de référentialité et de fictionnalité. L'adjectif 'autobiographique' énonce ce qui concerne la vie réelle de l'auteur, alors que le nom 'roman' énonce une certaine liberté de l'auteur vis-à-vis de la référentialité du texte. Alors, le roman autobiographique n'affirme pas la vérification du contenu autant que le fait l'autobiographie. Comme le dit Lejeune, le lecteur devient important pour l'attribution d'une dimension autobiographique à un texte qui distribue des indices de fictionnalité. Le lecteur doit être capable d'interpréter ces indices, qui se trouvent

aussi bien dans le texte que hors du texte, pour que l'acte de lecture aboutisse à la compréhension désirée par l'auteur.

En ce qui concerne la question de l'identité entre l'auteur et le narrateur, il n'y a pas, selon Lejeune, de question de degré. Soit il y a identité, soit il n'y en a pas. Parler d'un degré d'identité serait accepter un « jeu » qui dominerait la relation auteur-narrateur-lecteur. Il faut plutôt que le narrateur ait un certain respect pour le texte et le destinataire, afin que le destinataire puisse croire en l'histoire racontée. Pour illustrer ce point de vue, Lejeune compare la référentialité à l'aveu classique de la tragédie. Cet aveu doit, nécessairement, être « signé » pour qu'il ait une valeur. En d'autres mots, malgré le fait que l'auteur et le lecteur ne coexistent jamais en même temps en littérature, il faut que le lecteur accepte le cadre de communication qu'annonce une marque générique, qu'elle qu'elle soit.

Lire un texte autobiographique, littéraire ou non, inclut un contrat entre le narrateur et le lecteur réel. L'autobiographe incite celui-ci à accepter le jeu que représente le texte en question et il donne ainsi l'impression d'un contrat signé par les deux. Mais, comment serait-il possible qu'il choisisse son lecteur réel? Cela n'est jamais possible, et les modes divers qu'ont les lecteurs différents d'entrer dans ce jeu textuel, aboutissent souvent à des malentendus. On ne peut alors qu'accepter les différents modes de lecture qui coexistent dans le même contrat proposé ; le décalage entre l'*intentio auctoris* et l'*intentio lectoris*⁹ semble inévitable.

Nom du personnage Pacte ↓	→	≠ Nom de l'auteur	= 0	= Nom de l'auteur
romanesque		1a ROMAN	2a ROMAN	
= 0		1b ROMAN	2b indéterminé	3a AUTOBIO.
autobiographique			2c AUTOBIO.	3b AUTOBIO.

⁹ Eco 1992, p. 19-47

Ce schéma, créé par Philippe Lejeune¹⁰, nous montre les effets qui résultent du contrat et de l'emploi des noms propres, voire l'identité entre l'auteur et le protagoniste de l'histoire racontée. Le tableau nous donne l'impression qu'il est impossible d'écrire un roman qui soit à la fois autobiographique et fictionnel. Pourtant, une fois créé, ce néologisme se trouve dans le schéma, entre « nom de l'auteur » et « 3a AUTOBIO. ». Ce que fait Doubrovsky, c'est alors rompre la théorie de Lejeune, car il trouve que ce schéma est défectueux. Il faut, selon Doubrovsky, qu'il soit possible d'écrire un roman qui englobe à la fois la référentialité et la fictionnalité, puisque, avec *Fils*, il a déjà intentionnellement fait cela avec précision. Le résultat de cette réunion des deux aspects opposés est le genre de l'autofiction.

1.4 Le pacte oxymoronique

Les noyaux contradictoires du mot « autofiction » ont été problématisés par Hélène Jacomard dans *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* (1993). Dans son article sur ce pacte, elle évoque l'effet que peut avoir l'autofiction sur les vies des autobiographes. Nous allons voir dans ce qui suit comment l'autobiographie, comme le dit Jacomard, n'est pas un genre exclusivement théorique. Au contraire, écrire sa vie implique aussi de la changer irrémédiablement. Cela ouvre sur de nouvelles perspectives, où même le mensonge n'existe plus, en ce que « la parfaite coïncidence entre vie et écriture est impossible »¹¹.

Le pacte semble en tout cas ouvrir sur un monde littéraire illimité. Annonçant explicitement de la fictionnalité par son nom générique, ce mélange donne à l'auteur la possibilité d'englober « à la fois le pacte fantasmatique et le pacte référentiel »¹². Ce pacte est le résultat de la fusion des deux mots 'autobiographie', laquelle est connue en général par son style traditionnel conçu en principe au passé, et le mot 'fiction', qui indique une invention d'événements qui peut être décrite au présent. Dans son article, Jacomard affirme que l'auteur d'un texte autofictif, n'ayant pas, à cause de l'étiquette, une grande autorité sur la présentation de sa personnalité, ne

¹⁰ Lejeune 1986, p. 23

¹¹ Jacomard 1993, p. 95

¹² *Ibid*, p. 100

devrait avoir aucun crédit pour qualifier la véracité de son histoire racontée. Le résultat en est que le destinataire a davantage d'autorité pour décider du pacte. Nous pourrions dire, alors, que le texte en question est, selon Jacomard, plus dépendant de la capacité que possède le lecteur. Ceci nous conduit vers la théorie d'Éco sur le lecteur modèle. Nous en parlerons plus loin.

1.4.1 Le genre de l'autofiction

*"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"*¹³.

Le genre de l'autofiction est nommé pour la première fois sur la quatrième de couverture du roman intitulé *Fils*, écrit par Serge Doubrovsky et publié en 1977. Dans ce livre, Doubrovsky tâche de combiner le pacte romanesque et l'emploi de son propre nom comme auteur, narrateur et protagoniste. Ce genre littéraire a, à son tour, porté de diverses définitions, qui n'ont pas du tout servi à éclaircir ses limites par rapport aux autres genres littéraires semblables à celui-ci ; notamment le roman autobiographique et l'autobiographie fictive.

Lorsque *Fils* paraît en 1977, il existe déjà un roman conforme à l'autofiction ; *L'oiseau bariolé*, écrit par Jerzy Kosinski en 1965. Or, Doubrovsky renonce à lier ce roman au genre de l'autofiction, puisque le texte traite d'une certaine expérience vécue et modifiée par l'auteur. Selon Doubrovsky, ce livre appartiendrait plutôt au roman autobiographique. Pour qu'un roman soit autofiction, il faut qu'il y ait identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Cette identité, appartenant aussi à l'autobiographie, n'est pas présente dans le roman de Kosinski. Doubrovsky, lorsqu'il lance le terme en 1977, lui a donc retiré la légitimité du mot. En conséquence, il reste l'inventeur du genre de la mise en pratique de nouveaux critères qui, selon lui, sont nécessaires pour qu'on ait affaire à ce genre.

¹³ Holm 2003, p. 113

L'autofiction, telle qu'elle est présentée par Doubrovsky, est un genre « écrit au présent ». Sur l'autobiographie, il dit que celle-ci se distingue nettement de l'autofiction en ce que l'autobiographie est toujours « écrite au passé ». Doubrovsky pratique le « se vivre au présent »¹⁴, qui devient un des critères du genre. Du point de vue philosophique que nous présente Sartre dans *L'Être et le néant*, le passé n'existe qu'au présent, de même que l'avenir. L'autofiction peut être jugée comme une variante postmoderne de l'autobiographie, pourvu qu'on ferme les yeux sur la vérité littérale et la référence du texte, et que l'on accepte la récapitulation arbitraire des moments vécus. Ce qui constitue en premier l'autofiction telle que nous la définit Doubrovsky, c'est surtout l'écriture ; la manière dont on emploie le langage. On pourrait lier l'importance du langage chez Doubrovsky à la théorie sur la poétique de Roman Jakobson. C'est notamment le jeu des mots qui reste central dans la façon dont Doubrovsky crée son monde textuel. La situation d'énonciation devient très importante, car elle est le point de départ du message verbal, écrit ou oral. Structuraliste, Jakobson s'occupe de la linguistique, mais il lie l'analyse linguistique à l'analyse artistique. Il fait de la poétique une partie intégrante de la linguistique, car le poétique, le jeu de mots inclus, constitue quelque chose de spéciale. Ceci est étroitement lié à la position de Doubrovsky, qui met en avant le rôle et la fonction du langage. Cette fonction poétique de l'art du langage est de temps en temps très explicite dans l'écriture de Doubrovsky.

À en croire Doubrovsky, l'autofiction ne ment jamais, c'est la forme dans laquelle elle est présentée qui énonce et dénonce ; elle est une « fiction d'événements et de faits strictement réels »¹⁵. Pour exprimer la façon dont on essaye de récapituler le passé, Doubrovsky utilise le terme de « transformation ». Il s'agit alors du fait qu'il n'est pas possible de reconstruire un réel à cent pour cent. L'essai de recréer le passé a donc toujours un caractère transformatif.

Par la suite, Doubrovsky souligne la « psychanalyse » que fait le narrateur par rapport à lui-même comme élément appartenant à l'autofiction. Il s'agit alors d'écrire à partir de sa propre existence pour manifester ses obsessions, ainsi que ses relations sociales

¹⁴ Vilain 2005, p.183

¹⁵ *Ibid*, p.219

et familiales, thèmes souvent traités dans ses livres. Dans un dialogue avec Philippe Vilain, il dit qu'il tente surtout d'exprimer la vie traumatique des années quarante.

Selon Vilain, le concept de l'autofiction trouve son point de départ chez Jerzy Kosinski, qui, en 1973, emploie le terme de 'nonfiction' pour exprimer un concept proche de celui de l'autofiction. Kosinski l'utilise comme moyen pour expliquer l'impossibilité de l'homme à saisir ce qu'il appelle "l'extrême réalité de faits"¹⁶. Une autobiographie doit nécessairement consister en de petites fictions individuelles, et cela forme alors la base du concept de l'autofiction. Par la suite, ce terme même sera essentiel pour nos discussions, car il représente une aventure de langage artistique, qui serait, selon Doubrovsky, le seul moyen de parler vrai. Ce genre, mêlant la fiction et les faits autobiographiques, est donc, nous l'avons déjà dit, à la fois caractérisé par l'acte illocutoire fictionnel et l'acte illocutoire référentiel, dont le premier domine le pacte romanesque alors que l'autre marque l'autobiographie. Comme nous l'avons vu, lorsque Doubrovsky lance ce nouveau genre, il s'oppose à Philippe Lejeune, qui d'abord dans *Le Pacte autobiographique* (1975), et ensuite dans *Moi aussi* (1986) affirme qu'il n'y a pas de degré d'autobiographie. Selon lui, l'identité onomastique est en soi le critère de base de l'autobiographie.

Doubrovsky invente donc un genre qui demande une double lecture simultanée. Dans un premier temps, cette figure d'ambiguïté consiste en l'identification onomastique et la mention « roman » à la première de couverture, et elle crée un besoin pour le lecteur de lire le texte de deux façons en même temps. Philippe Gasparini mentionne aussi l'importance de la procédure d'énonciation et du traitement du temps pour l'ambiguïté du récit. Nous allons étudier de plus près la définition que présente Gasparini pour ce genre, car avec l'aide de celle-ci, nous pourrions regarder aussi *L'Invitée* sous une lumière autofictive. Plus loin, nous étudierons l'aspect philosophique de ce roman-ci, un aspect qui selon nous est à interpréter comme une sorte d'aventure du langage dont parle Doubrovsky, et qui marque l'un des critères principaux de l'autofiction.

¹⁶ Vilain 2005, p. 174

2 Étude du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky

2.1 Introduction

Le livre brisé est, comme l'annonce Doubrovsky sur la première de couverture, un roman. Un roman est par nature fictionnel, et le fait de présenter son livre sous forme de roman, annonce le mélange que l'on y trouvera, de fiction et d'autobiographie qui, elle, est par nature référentielle. Dans ce roman, il y a identité entre le narrateur, le personnage principal et l'auteur. On sait, avec l'aide des dates exactes que nous donne Doubrovsky, que c'est de son propre passé qu'il parle : « Le 8 mai 45, j'étais OÙ. J'ai fait QUOI. Un événement pareil, sans pareil, après cette interminable agonie, quatre ans de saisons en enfer, à la fin des fins, cette fois victoire (...) Aujourd'hui, 8 mai 85, je commémore. 8 mai 45 j'essaie de me remémorer »¹⁷ (...) « ANNE FRANK c'est moi. Avec la mort en moins. À ce petit détail près. Moi, on ne m'a pas pincé. Parfois, pour y croire, je me pince »¹⁸. On sait qu'il parle de lui, et du fait qu'il soit juif. Cependant, comme nous venons de le voir, Doubrovsky rejette le schéma de Lejeune, où cette identité onomastique mène automatiquement au genre autobiographique.

Le livre brisé est écrit d'une façon très expérimentale et novatrice. Il est dominé par une aventure de langage, consistant en des jeux de mots, des calembours et des monologues internes où l'on a l'impression que toutes les pensées qui se présentent chez l'auteur à travers l'écriture sont incluses. Cette écriture est tout à fait hors syntaxe, entre autres puisque l'auteur souvent ne se sert pas de ponctuation. Mais, il y a aussi des parties représentant une écriture traditionnelle, où il suit la syntaxe et les règles grammaticales. Doubrovsky se sert aussi de l'intertextualité. Il y en a un exemple à la page 15, où il se réfère à un événement et une réplique historiques importants : « Général, me voilà »¹⁹. Puisqu'il se réfère aux événements historiques aux « grands mots » et aux autres textes littéraires, Doubrovsky demande au lecteur d'avoir une certaine connaissance historique et littéraire pour pouvoir comprendre le

¹⁷ Doubrovsky 1989/2003, p. 39

¹⁸ *Ibid*, p.18

¹⁹ *Ibid*, p. 15

sens du texte. Prenons un autre exemple : « Ici Londres, tout bas... Notre ration d'espoir pour la journée. L'indicatif est un impératif. Sans lui, on ne pourrait plus vivre »²⁰. Il s'explique ici à l'aide des termes grammaticaux, qui ont d'autres significations qu'il faut nécessairement connaître pour en saisir le sens. Alors, on peut dire que Doubrovsky prend en compte la collaboration des lecteurs potentiels. Il compte sur un lecteur modèle.

Ce roman, pour lequel Doubrovsky a obtenu le Prix Médicis en 1989, consiste en deux grandes parties, qui sont assez différentes quant au style. La première partie, « Abscences », commence par un chapitre intitulé « Trou de mémoire », où le ' je narrant ', au jour du 40^e anniversaire de la guerre, essaye de se souvenir du 8 mai 1945. Le fait qu'il soit juif est très important ici, puisque cela résulte en un jeu de mots surtout lié à l'Holocauste et à l'étoile jaune :

« J'ai beau connaître le dossier par cœur. Au cœur. Inscrit dans mes fibres » (...)
« Dénonciation, lettre anonyme, on passait en chœur à la casserole, cuisine au gaz » (...) Ici Londres, tout bas, pour ne pas qu'on entende, enfin on respire. Notre ration d'espoir pour la journée. L'indicatif est un impératif » (...) « On rit jaune » (...) « Je ne me défilerais pas. Général me voilà » (...) « Conclusion logique : demain j'irai à l'Étoile. Après tout, je l'ai assez longtemps portée »²¹.

L'aventure du langage commence donc déjà par le premier chapitre. L'on peut dire que c'est un procédé employé pour que le narrateur puisse, à la fois, souligner et « poétiser » son identité juive.

Le jeu de mots continue dans le deuxième chapitre, intitulé « De trou en trou » ; un titre qui nous fait penser à la guerre de tranchées, mais qui est en effet une façon de parler de ses maîtresses. Ici, Doubrovsky souligne le fait qu'il ait aussi oublié le nom de sa première maîtresse. Cela est un autre trou de mémoire, pareil à celui de la victoire en 45. Il semble tenter de donner l'impression qu'il est une sorte d'étranger

²⁰ Doubrovsky 1989/2003, p. 14

²¹ *Ibid*, p. 13-14-15-16

par rapport au monde, lorsqu'il a oublié ces grandes dates d'une vie : « 8 mai 45 : TROU DE MEMOIRE »²² (...) « Regard en vrille, je fore mon for intérieur. Une forme va jaillir. QUI...QUAND...RIEN »²³. Il est primordiale de parler des femmes et de leur importance pour l'image de soi d'après le texte que Doubrovsky donne au lecteur. C'est un fil rouge dans ce roman. Dans le troisième chapitre, Doubrovsky présente à Ilse, sa femme à ce moment-là, ce qu'il a écrit. Ilse commente cette partie, où le 'je narrant' en principe ne se différencie pas du 'je narré'.

Le narrateur n'essaye pas de cacher sa dépendance à Ilse. « J'ai le Cogito tordu, empêtré dans le pour-autrui : *elle pense à moi, donc je suis*, voilà ma formule »²⁴. Ilse partage avec lui le rôle de protagoniste, car leurs dialogues et son rôle à elle de destinataire sont d'une grande importance pour la compréhension de soi pour Doubrovsky. Seule son absence le conduit à la découverte de sa dépendance. C'est lorsqu'elle n'est pas là qu'il comprend qu'elle lui manque. Son style, caractérisé par l'expérimentation du langage et des jeux de mots, domine la première partie du roman et dure jusque là où Ilse meurt à Paris.

On passe maintenant à la partie intitulée « Disparition ». Comme nous l'avons dit précédemment, il y aura un changement profond du narrateur, ou du 'je narrant', dû à la mort d'Ilse. À partir de ce moment, on a à faire à deux 'je narrants' différents dans le livre; celui d'avant la mort de sa femme et celui d'après cet événement marquant. Le 'je narrant' est celui qui narre, qui est en train de rédiger le récit de son passé. Ilse, qui est protagoniste avec lui, meurt brutalement d'overdose d'alcool. Sa mort prend place peu de temps après qu'elle ait lu une partie du livre concernant son abus d'alcool. Ces pages sont très dures envers elle. Le narrateur en apporte quelques réflexions au début de la deuxième partie, qui témoignent du changement du 'je narrant' :

²² Doubrovsky 1989/2003, p. 40

²³ *Ibid*, p. 60

²⁴ *Ibid*, p.218

« Un livre, comme une vie, se brise. Ma vie, mon livre sont cassés net. Ilse est morte brusquement. Je suis soudain frappé au cœur. Ma femme de chair, mon personnage de roman, mon inspiratrice, ma lectrice, mon guide, mon juge. Ma compagne d'existence et d'écriture m'a quitté. En pleine force de l'âge. En pleine force de notre amour. Au dernier chapitre de notre livre. Un livre que nous avons fait à deux, comme un enfant. Dans une longue, immense, cruelle tendresse. Je suis mutilé de ma moitié. L'autre, effondrée, écrasée, est inerte. Elle n'aspire plus qu'au silence, ce silence où la mort hurle. Mais l'écrivain n'a pas le droit de se taire. Il faut poursuivre la tâche, terminer l'œuvre. L'écrivain est la part inhumaine de l'homme. Son au-delà. Ilse m'a donné sa vie, pour que notre livre soit. Je le lui dois »²⁵.

C'est un contexte référentiel extraordinaire, qui évoque un 'je narrant' beaucoup plus sage et modeste quant aux jeux de mots et au style artistique que celui que l'on connaît de la première partie du livre.

2.1.1 *Le livre brisé* : Maître et esclave

« Chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». Pourquoi relater cette citation au *Livre brisé* ? Permettez-nous d'introduire une petite présentation du motif et de la thématique du roman. Partagé en deux parties, ce roman traite de la vie de Serge même et de ses difficultés à confronter les institutions de la vie, telles que sa patrie et la vie familiale stable. Le roman commence par un monologue interne où, apparemment à cause de son origine juif, il joue d'un ton ironique sur sa patrie : « J'ai la fibre très patriotique, mais amollie. Pour un rien, je contracte des laryngites épouvantables, des rhumes mortels. La parade, bien sûr, je devrais y être. Mais à quoi bon fêter ma survie, si je dois attraper la crève »²⁶. C'est un ton dualistique, toujours à la fois pour et contre, qui domine toute l'histoire racontée. Il y va de même lorsqu'il traite des femmes de sa vie ; avec son style satirique, il nous raconte, sous le titre très allusif « De trou en trou », sa vie avec les femmes et il se transforme en une sorte de méga-homme qui supprime toute morale, ce qui est davantage souligné par le fait que les noms de ces femmes, il les a oubliés.

²⁵ Doubrovsky 1989/2003, p.451

²⁶ *Ibid*, p. 33

Pourtant, Ilse semble avoir une grande importance dans sa vie et pour l'histoire racontée. Or, il faut aussi être attentif à l'ambiguïté liée à sa relation avec elle. Nous pourrions parler, en termes de Hegel, d'un dynamisme dialectique qui domine leur relation. Ils semblent tous deux dépendre réciproquement l'un de l'autre, mais il n'est jamais question d'une relation stable puisque leur affaire est toujours dominée par un manque d'équilibre. Ainsi, leur synthèse n'est guère figée, ils n'ont pas la possibilité d'avoir confiance, réciproquement, l'un en l'autre. Il a besoin d'elle en même temps qu'il la traite sans lui donner l'impression qu'elle lui est précieuse.

Commentant l'histoire racontée dans le roman qu'écrit Serge sur sa vie, après avoir lu le chapitre sur son alcoolisme, Ilse meurt d'une surdose d'alcool à Paris. Le statut générique du roman en est transformé, une transformation qui est fortement dépendante de la déclaration qu'exprime Doubrovsky à la page 69, tout au début, où il annonce qu'il « tue une femme par livre ». Le roman, autofictionnel jusqu'ici, prend dès ce point la forme d'une vraie autobiographie. L'auteur, de son côté, continue l'écriture, même après cette situation déchirante. La mort d'Ilse lui a donné, pourrions-nous dire, une nouvelle inspiration artistique, dont il peut maintenant se nourrir. Doubrovsky nous donne ainsi des associations liées à la philosophie de Nietzsche, selon laquelle il faut transcender les normes et la morale dominantes pour pouvoir ainsi devenir un individu autonome, critère le plus important pour l'être. Outre le méga-homme de Nietzsche, revenons alors à la citation hégélienne de *L'Invitée*, laquelle connaît sa véritable effectivité au moment de la mort d'Ilse. À travers *Le livre brisé*, la philosophie hégélienne, théorétique de base, est ainsi accomplie et réalisée.

2.1.2 Identité dédoublée du *Livre brisé*

Prototype de l'autofiction, *Le livre brisé* porte tous les traits typiques pour ce genre. Nuisant au schéma de Lejeune, Doubrovsky invente ce néologisme, où il doit, selon son créateur, y avoir une identité onomastique entre l'auteur, le 'je' narrant et le 'je' narré. Alors, ce que nous chercherons à éclairer dans ce passage, c'est une deuxième identité qui paraît dans ce roman, et qui est un résultat de l'aspect philosophique traité

dans les lignes précédentes. Non seulement *Le livre brisé* est dominé par la relation entre Serge et Ilse, et aboutit à sa mort, mais ainsi il s'appliquerait bien à la citation hégélienne disant que « Chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». Le texte met en scène un véritable discours philosophique, tantôt scénique, tantôt en monologues internes, qui suggère des idées philosophiques fortement liées à l'existentialisme, lequel est un point de départ théorético-philosophique de la part de l'auteur. Regardons une citation, où sont mêlées les idées existentialistes avec des idées politiques :

« La France, elle était coupée en deux. Deux camps, lutte inexpiable. Un seul but : l'un bute l'autre. Eux qui crèvent ou nous. Pas de milieu. D'un côté, les pires salauds, ordures. De l'autre, or pur. Dans l'entre-deux, bien sûr, des millions et des millions. Rien, du néant, le marais, la tourbe, en attente d'où le vent souffle. D'ouest ou d'est. Voilà. C'était ainsi. Simple, mais vrai. La vérité, à l'époque, était simpliste. La Vie, la Mort, le Bien, le Mal. Division nette »²⁷.

Cette citation exprime un ton ironique envers l'absurdité de la guerre, un ton hautement souligné par « la division nette » entre le bien et le mal. C'est cette vérité absurde qui règne sur la vie et la mort. La guerre supprime ainsi l'idée existentialiste du droit de l'homme à choisir sa vie, le droit à une existence autonome. L'identité de l'être et de sa pensée est supprimée par l'absurdité que représente la destruction de l'humanité. Cette absurdité, disons nous, se trouve exprimée dans *Le livre brisé* surtout dans le premier chapitre du livre, mais elle semble apparaître comme un fil rouge dans le texte entier, notamment à travers le langage. Nous en reparlerons plus loin. Les multiples formules philosophiques figurant dans le récit, concernant la relation entre Serge et ses femmes, sont toujours dominées par un ton « guerrier » : « La vie de famille est comme la guerre fraîche et joyeuse : d'abord, on part au front, fleur au fusil. Et puis, les hostilités se font plus dures. Chacun sur ses positions se fige. Devient la guerre des tranchées. (...) Cela n'est rien, des broutilles dominicales : La vraie guerre de position, c'est dans le couloir »²⁸. C'est comme si la guerre n'était toujours pas jamais terminée au plus profond de lui ; il est en soi, par son ironie envers tout et tous, un prolongement de l'absurdité de la guerre :

²⁷ Doubrovsky 1989/2003, p. 19

²⁸ *Ibid*, p. 207-208

« Si, quand même, un jour, ma femme surgit, radieuse, *ça y est !* Je demande, *tu as trouvé un bon boulot ? (...)* mais non, *il ne s'agit pas de cela : je suis enceinte !* Je questionne, *tu es sure ?* Hoche triomphalement la tête, *certaine !* J'essaie de garder la mienne, *ah, tiens !* À la réflexion, j'ajoute, *c'est curieux, je croyais qu'on avait pris des précautions.* Souriante, *oui, mais tu vois, cela arrive quand même.* Soudain, silence. Moi, assis à mon bureau. Elle, debout, en face. Je sais qu'elle attend ma réponse, mon verdict. Je verdis (...) *Tu en fais une gueule ! On croirait que je t'annonce la pire des catastrophes, la fin du monde... La fin du monde. À deux, le nôtre »*²⁹.

Lié à ce que nous appelons une identité philosophique existentialiste dans ce texte, ne serait-il pas possible d'interpréter le comportement exprimé dans ce passage tiré du texte comme une angoisse de perdre son autonomie envers sa relation à Ilse ? L'idée de leur monde à eux, où il aurait eu la possibilité de la quitter au moment voulu, est dès ce moment écrasée. Un enfant, un être dont il serait responsable, ne représente pas ses propres choix, et ne servirait à rien qu'à nuire à sa liberté et à son autonomie à lui. C'est donc un choix fait par l'autre dont le résultat et la responsabilité lui sont imposés. Nous trouvons ainsi le parallélisme que nous venons d'évoquer, entre son ironie envers la guerre et son ton ironique et guerrier envers d'Ilse ; un parallélisme consistant surtout en de grandes conséquences qu'ont les décisions faites par les autres, pour celui à qui les résultats en sont imposés.

2.1.3 Ironie : mot-clé

Parlant de l'ironie comme mot-clé, il peut convenir d'aller jusqu'à la base philosophique de l'emploi de ce mot dans une tradition philosophique existentialiste. En tant que réflexions d'un écrivain existentialiste, les pensées et la philosophie que nous présente Doubrovsky dans son texte, pourront être étudiées à la lumière des idées de Søren Kierkegaard, à qui la philosophie existentialiste doit sa naissance. Dans son œuvre *Enten-Eller* (1843), Kierkegaard traite du choix existentialiste entre l'esthétique et l'éthique, qui sont, selon lui, les deux grands constituants de l'esprit de l'homme. Ce livre paraît comme une grande entité constituée par des fragments de

²⁹ Doubrovsky 1989/2003, p. 342

vie, contenant essais et aphorismes jusqu'à ce qu'il soit transformé en journal intime. Ce dernier est en effet à lire comme un roman autofictionnel. Les fragments constituant le texte sont tous dominés par la même thématique, notamment par l'idée que l'homme serait dominé, soit par l'esthétique, soit par l'éthique. Il nous propose le caractère de Don Juan comme la vraie incarnation philosophique de l'esthétique et du sensible. Son adversaire, qui lui est diamétralement opposé, est celui de l'homme marié, toujours fidèle à son épouse, et qui représente l'éthique et la morale. L'ironie sert donc à ridiculiser les deux extrémités, et à aider l'homme à accepter la faiblesse de son caractère et de son choix. L'idée que l'homme soit responsable des choix qu'il fait est importante, et se manifeste avec la plus grande clarté à travers l'homme marié, qui reste fidèle à sa femme.

Le choix de mener une vie dominée par l'un ou l'autre constituant serait impossible, car on le regrettera toujours après. Alors, la seule possibilité d'échapper à ce regret, selon Kierkegaard, c'est à travers l'ironie. L'ironie est toujours présente dans les choix que nous faisons, ce que Kierkegaard explique par ces mots :³⁰

«Mariez-vous, vous le regretterez; nous vous mariez pas, vous le regretterez aussi; mariez-vous ou ne vous mariez pas; vous le regretterez également; si vous vous mariez ou si vous ne vous mariez pas, vous regretterez l'un et l'autre. Riez les folies de ce monde, vous le regretterez; pleurez sur elles, vous le regretterez aussi; riez des folies de ce monde ou pleurez sur elles, vous regretterez l'un et l'autre. Fiez-vous à une jeune fille, vous le regretterez, ne vous fiez pas à elle, vous le regretterez encore; fiez-vous à une jeune fille ou ne vous fiez pas à elle, vous le regretterez également; si vous vous fiez à une jeune fille ou si vous ne vous fiez pas à elle, vous regretterez l'un et l'autre. Pendez-vous, vous le regretterez; ne vous pendez pas, vous le regretterez aussi; pendez-vous ou ne vous pendez pas, vous le regretterez également; si vous vous pendez ou si vous ne vous pendez pas, vous le regretterez également. Si vous vous pendez ou si vous ne vous pendez pas, vous le regretterez également. Ceci

³⁰ « Gift dig, du vil fortryde det ; gift dig ikke, du vil ogsaa fortryde det ; gift dig eller gift dig ikke, du vil fortryde begge dele ; enten du gifter dig, eller du ikke gifter dig, du fortryder begge dele (...) Tro en pige, du vil fortryde det ; tro hende ikke, du vil ogsaa fortryde det ; tro en pige eller tro hende ikke, du vil fortryde begge dele ; enten du troer en pige eller du ikke troer hende, du vil fortryde begge dele. Hæng dig, du vil fortryde det ; hæng dig ikke, du vil ogsaa fortryde det ; enten du hænger dig eller du ikke hænger dig, du vil fortryde begge dele » (Kierkegaard 1843/1920, p. 26)

messieurs, est la somme de toute la sagesse de la vie”³¹.

Revenons à Don Juan, caractère que Kierkegaard est allé chercher dans l’opéra de Mozart du même nom, *Don Giovanni*. D’après lui, cette oeuvre et la figure de Don Juan représentent l’idéale de ce que Kierkegaard appelle « la génialité », et dans cet opéra, Mozart réussit selon Kierkegaard à créer l’expression la plus accomplie du génie érotique de Don Juan. Dans « Le journal du séducteur », le narrateur joue d’un ton ironique sur les sentiments des femmes abandonnées par lui, et il se profile comme un séducteur démoniaque qui n’aime que les commencements. « Puisque l’action est spontanée, il est normal que l’ironie soit aussi prépondérante dans cette pièce, car elle est et restera ce qui châtie la vie spontanée »³². L’ironie semble être porteur de vérité, de réalité, de contenu, de tenue et de consistance, et paraît ainsi comme la seule instance qui serve à développer une conscience chez Don Juan. Johannes, protagoniste dans *Le journal du séducteur*, emploie le procédé d’ironie pour conquérir les femmes:

"Comme femme - elle me hait; comme femme douée - elle me craint; comme intelligence éveillée - elle m'aime. C'est d'abord cette lutte que j'ai provoquée dans son âme. Ma fierté, mon obstination, ma raillerie froide, mon ironie sans coeur la tentent; non pas comme si elle était encline à m'aimer; non, il n'y a assurément pas la moindre trace de tels sentiments en elle, surtout pas à mon égard. Elle veut rivaliser avec moi. La fière indépendance envers les hommes, une liberté comme celle des Arabes dans le désert la tentent. Mon rire et mon excentricité neutralisent toute manifestation érotique. Elle est assez libre avec moi, et pour la réserve elle est plus intellectuelle que féminine. Elle est si loin de voir en moi un amant, que nos rapports ne sont autres que ceux qui existent entre deux fortes têtes. Elle me prend la main et me la serre. Elle rit et me marque un intérêt au sens purement grec. L'ironiste et le rayeur l'ayant alors mystifiée assez longtemps, je suis la directive de la vieille chanson: le chevalier déploie sa capote d'un rouge si vif et prie la belle demoiselle de s'y asseoir”³³.

³¹ Kierkegaard 1843, traduit du danois 1943, p.33-34

³² Kierkegaard 1843, traduit du danois 1943, p. 94 « Ironien er saa fremherskende i dette stykke ; thi Ironien er og bliver det umiddelbare livs tugtemester » Kierkegaard 1843/1920, p. 116

³³ Kierkegaard 1843, traduit du danois, p. 283

C'est une problématique de liberté et d'autonomie individuelles de l'individu dont il est question lorsque le personnage « A », qui opère dans la première partie de cette œuvre, ne veut guère se lier à une seule femme jusqu'à ce que la mort les sépare. Nous retrouvons exactement cette même idée chez le protagoniste du *Livre brisé*, caractère auquel nous pourrions donner le statut d'un Don Juan doubrovskien.

2.1.4 *Le livre brisé* – une recherche d'Eurydice

La caractérisation faite du protagoniste du *Livre brisé* vue plus haut, trouve son meilleur accomplissement notamment dans le chapitre intitulé « De trou en trou ». Le jeu de mots de ce titre fait référence à la guerre des tranchées, à laquelle le narrateur semble, à plusieurs reprises, comparer ses relations à l'autre sexe. Le protagoniste exprime une attitude très ferme et compliquée envers les femmes qu'il a eues, dont la première, son « Eurydice », il a même oublié le nom :

« Tout le monde se souvient, l'initiation au mystère d'amour. Moment sacré consacré. Instant féerique. Orphée, me retourne. OÙ est mon Eurydice. Une dernière fois, je cherche désespérément (...) QUI. Je fronce les sourcils, me crispe. QUAND. Je fais un effort décisif »³⁴.

Doubrovsky nous fait ici revenir à l'origine grec du mythe d'Orphée, qui cherche son Eurydice parmi les morts. Ce mythe présente les malheurs d'Orphée et d'Eurydice, notamment la disparition de cette dernière le jour de leur mariage : Eurydice est frappée par la mort. Orphée, fils d'une Muse et d'un grand chanteur, charme le Dieu des Enfers de son chant, et celui-ci lui accorde l'interdit. Orphée obtient la permission d'aller sauver son Eurydice des Enfers, qui pourra le suivre à condition qu'Orphée ne se retourne pas. Mais Orphée n'a pas confiance en les mots du Dieu des Enfers, il se retourne et perd alors son amour. La figure d'Orphée a été traitée par Maurice Blanchot, qui dans son livre *Espace littéraire* (1955), emploie le mythe d'Orphée comme allégorie de l'écrivain de poésie et de fiction. Blanchot regarde l'écrivain comme un Orphée descendant dans les profondeurs de l'Être et qui s'oublie au cours

³⁴ Doubrovsky 1989/2003, p. 60

de l'écriture :

« La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre. Réponse capitale, inexorable (...) certes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l'ombre (...) Ainsi trahit-il l'œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir (...) Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel »³⁵.

« Orphée, me retourne. OÙ est mon Eurydice. Une dernière fois, je cherche désespérément »³⁶. Le protagoniste du *Livre brisé* semble vivre pour et par ses femmes, dont chacune constitue un problème qui lui est, apparemment, obsessionnel. Or, pour parler comme Blanchot, la dispersion est nécessaire au chant. Le trou de mémoire est alors nécessaire pour Doubrovsky, pour que l'acte d'écriture soit possible. Explicitement, cette citation exprime un effort de la part du protagoniste du *Livre brisé* pour pouvoir se regarder et se juger comme un homme sensible, égal à tout autre homme ; comme une personne qui porte les valeurs sociales et traditionnelles. Pourtant, cette même citation pourrait aussi bien s'interpréter comme un jeu ironique sur la nécessité de chacun de se regarder comme intégré dans cette masse de similitude que constitue la société en général. Dans ce cas, nous pourrions en tirer, sans projeter des éléments sur le texte, une critique du discours-analytique contre la peur de l'homme de se trouver hors de la communauté, une peur de paraître comme un monstre impassible, une critique contre le paraître. Cette double dimension créée dans le texte peut être regardée comme un résultat de l'ironie, qui, à son tour, est à caractériser comme un véritable créateur de polyphonie. L'ironie semble entrer dans le cadre de l'aventure du langage, et en conséquence, il serait convenant de parler de l'ironie comme une sorte d'embrayeur qui lie l'énoncé à la situation d'énonciation. Lorsque Doubrovsky raconte son passé, la création de son propre soi est nécessairement soumise au comportement qu'il porte envers sa vie vécue et les événements qui ont constitué celle-ci.

La nécessité que nous mentionnons sur l'oubli d'Eurydice se manifeste encore plus

³⁵ Blanchot 1955, p.226

³⁶ Doubrovsky 1989/2003, p.60

évidemment dans « le bris du livre ». Non seulement la mort d'Ilse marque une rupture de la vie du protagoniste, mais c'est aussi une réalisation du mythe d'Orphée : comme Eurydice qui est frappée par la mort le jour du mariage, Ilse tombe morte « En pleine force de notre amour. Au dernier chapitre de notre livre » (...) « Mais l'écrivain n'a pas le droit de se taire. Il faut poursuivre la tâche, terminer l'œuvre. L'écrivain est la part inhumaine de l'homme. Son au-delà »³⁷. Comme Orphée, l'écrivain est aussi une sorte de « fils de Muse », qui doit continuer son chant et s'oublier dans l'œuvre. Serge continue alors son écriture, car il le doit à son Eurydice : « Ilse m'a donné sa vie, pour que notre livre soit. Je le lui dois »³⁸.

Commence dès ce moment un tout autre style d'écriture, dépourvu d'ironie, qui semble découler d'un tout autre Être. Les énoncés, maintenant monotones, n'ont qu'une seule fonction: exprimer sous forme d'élégie son chagrin inconsolable de son amour perdu :

« Ma femme JAMAIS je ne l'ai attendue ainsi de tout mon être JAMAIS je n'ai ainsi désiré sa venue d'avoir été ainsi séparé sevré de toi trois mois j'ai compris JAMAIS plus de querelles de scènes atroces tu m'as tellement manqué je sais à quel point je t'aime »³⁹.

L'emploi répétitif du mot « JAMAIS », les rimes, l'assonance, les parallélismes « je ne l'ai attendue » et « je n'ai ainsi désiré sa venue » qui aboutissent à la conclusion « je t'aime » n'est autre que poésie. Nous pouvons tirer du texte des multiples poèmes en prose, tendres et honnêtes, qui sont des strophes appartenant à cette longue élégie.

2.1.5 Destinateur, ironie et destinataire

Ce fil rouge ironique doubrovskyen, à quoi sert-il alors? Le procédé littéraire que constitue l'emploi de l'ironie sert normalement et surtout à créer une distance entre le 'je' narrateur et le 'je' narré. On crée par l'emploi de l'ironie une distance avec le passé raconté. Pourtant, ce procédé peut aussi servir à profaner les événements liés à la guerre, comme le fait Doubrovsky dans ce récit. Cela semble donner à l'auteur l'unique possibilité de se moquer de l'absurdité de la guerre. Ainsi devient-il plus

³⁷ Doubrovsky 1989/2003, p.451

³⁸ *Ibid*, p.451

³⁹ *Ibid*, p.457

facile de raconter sa vie vécue, en ce que l'ironie semble renforcer la distance épique, et peut servir comme moyen de commenter son passé en disant quelque chose sur celui-ci qui paraît comme diamétralement opposé par rapport à la vérité. De cette façon, l'auteur a la possibilité de se cacher derrière ses énoncés, car le destinataire ne sait pratiquement rien de leur véridicité. L'ironie, pourrions-nous dire, crée ainsi une sorte de polyphonie sémantique, un discours à plusieurs voix, qui ouvre sur de multiples interprétations des énoncés en question. L'ironie de ce roman a aussi une autre fonction, de par le fait qu'elle entre dans le cadre du lecteur modèle et sa compréhension du texte comme un tout et en tant que destinataire. Prenons alors un moment pour réfléchir sur la capacité que prévoit le destinataire chez le destinataire pour que celui-ci soit capable de comprendre cette instance textuelle constitutive.

Les trois mots figurant au-dessus constituent tous un modèle communicatif, englobant un destinataire, un message et un destinataire. Dans *Le livre brisé*, nous pouvons sans aucun doute dire que le message représente un code, qui demande une certaine connaissance, pas exclusivement grammaticale et linguistique, mais aussi une connaissance sémantique, pour en tirer son vrai contenu. Nous avons déjà mentionné Eco, qui parle d'un lecteur modèle, déjà prévu par l'auteur au moment de l'écriture. Il serait vain de parler de l'ironie sans l'englober dans un plus grand contexte, où se mêlent plusieurs facteurs constituant la totalité textuelle. Nous en mentionnons surtout l'aventure du langage et l'abondance de références intertextuelles. Le jeu de mots et l'aventure du langage ne servent pas à simplifier la lecture ; au contraire il faudra que le lecteur soit capable de regarder le texte d'un œil attentif et qu'il porte en lui une connaissance d'un maximum d'éléments auxquels se réfère le texte. Regardons quelques extraits du texte déjà évoqués: « Au bout d'une longue soirée solitaire, en tête à tête avec la télé. Question souvenir, côté mémorial, je suis toujours fidèle au poste »⁴⁰ (...) « Avec nous, nos quatre hôtes, nos quatre saveurs. Moins cinq. Dénonciation, lettre anonyme, on passait en chœur à la casserole, cuisine au gaz »⁴¹ (...) « Général, me voilà »⁴². Le sens ironique de ces phrases n'est pas à trouver dans les formules mêmes, mais hors de celles-ci ; il faut alors, à partir d'un acte associatif,

⁴⁰ Doubrovsky 1989/2003 p.13

⁴¹ *Ibid*, p.14

⁴² *Ibid*, p.15

sortir du texte et regarder les éléments hors de celui-ci, lesquels sont porteurs du sens dans le récit. Nous pourrions dire que le jeu de mots et la compréhension qu'en a le lecteur, dépend tout à fait de sa capacité, où est mêlée d'une connaissance grammaticale, linguistique et sémantique, d'apercevoir et de comprendre ce dont nous parlerons dans les lignes qui suivent: la fonction poétique de la langue.

2.1.6 La fonction poétique de Roman Jakobson appliquée au *Livre brisé*

Dans le livre intitulé *Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson essaye de répondre à cette question : « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? »⁴³ La situation d'énonciation devient très importante pour lui, car c'est au moment de l'écriture qu'est créé le style du discours. Jakobson s'occupe de la relation entre la poétique et la linguistique. Cette première naît dans la situation d'énonciation même. La poétique selon lui est une partie intégrante de la linguistique. La poétique constitue quelque chose de spéciale en ce qu'elle représente une autre dimension de la langue, qui n'est pas ouverte ni communicative, mais où l'accent est mis sur le message pour son propre compte. La fonction poétique est alors une métafonction de la langue, car elle ouvre vers des réflexions sur le rôle de la langue. D'après Jakobson, la poésie n'est pas communicative ; une œuvre d'art doit avoir une valeur expressive propre. Cette valeur, nous affirmons qu'elle est fortement présente dans *Le livre brisé*. Regardons un extrait où la langue est dominée par la fonction poétique :

« seulement cette vie qui n'est faite que pour moi je ne peux la vivre qu'à deux SA
TRAGÉDIE devient d'un seul coup MA TRAGÉDIE ce qui l'a tuée CE QUI M'ATTIRE
vertiges de voyages zigzags d'errances mes hésitations géographiques mes indécisions
planétaires mon éternelle boulingue M'ASSASSINE »⁴⁴.

Dans la présentation de son modèle, Jakobson déclare qu'un énoncé est construit par

⁴³ Jakobson 1973, p. 210

⁴⁴ Doubrovsky 1989/2003 p. 577

sélection et combinaison. La sélection se fait sur l'axe paradigmatique alors que la combinaison se fait sur l'axe syntagmatique. L'essentiel de cette fonction, c'est que « La fonction poétique projette le principe de l'équivalence de l'axe de sélection dans l'axe de combinaison ». En d'autres mots, nous pouvons dire qu'en poésie, les règles de construction syntactiques sont souvent ignorées, et que la composition des vers est un produit en grande partie fondé sur l'axe paradigmatique. Le message, sur lequel est fondée la fonction poétique, devient important par lui-même. Nous tentons dans ce qui suit de montrer comment le texte de Doubrovsky est souvent dominé par cette fonction.

Le discours, ainsi que dans le passage suivant, porte de temps en temps des traits très poétiques où domine, selon nous, la fonction poétique : « Au corps à corps, pas à pas, pouce à pouce, de rue en rue, à l'arme blanche, à bout portant (...) De coin en recoin, de haie en haie, de haine en haine. On fait exploser la planète⁴⁵. Ce passage démontre une sorte de besoin de la part de l'auteur de s'exprimer dans une langue poétique pour pouvoir raconter son deuil. Le langage dans *Le livre brisé* est un langage très artistique, ce qui est significatif pour la poétique doubrovskienne. Sa poétique dans *Le livre brisé* connaît un changement au cours du texte. Comme nous venons de le dire, son langage dans la première partie est dominé par l'ironie et par un jeu des mots presque maniaque. La poésie est normalement caractérisée comme opaque voire transparente. Le langage dans *Le livre brisé* est un langage poétique, conforme à la fonction poétique, en ce que le jeu des mots et de l'ironie dans la première partie fournit une dimension énigmatique au texte. L'énigme continue aussi dans la deuxième partie du livre, mais il est maintenant d'un tout autre caractère. Tout d'un coup, le style se transforme en une élégie ; nous l'avons évoqué précédemment. En effet, la deuxième partie de ce texte nous paraît comme un vrai flux de pensées. Le langage romanesque devient un langage interne, où le message

⁴⁵ Doubrovsky 1989/2003, p. 16

poétique passe par ce langage. Le long flux de pensées, hors syntaxe, nous paraît vraiment comme un fleuve interne chez le narrateur, dont l'image fluide reflète le chaos en lui-même, après la mort d'Ilse. Cette élégie chaotique culmine en le poème de Hugo, qui, écrit en une langue lyrique, semble englober tout le chagrin et la mélancolie du narrateur. C'est comme s'il a besoin de ce poème lyrique, qui constitue une sorte de coda de la partie intitulée « Disparition », pour pouvoir terminer son élégie.

2.1.6.1 La fonction poétique et la situation d'énonciation

Nous avons déjà proposé de considérer une écriture homodiégétique basée sur le présent comme un des critères essentiels du roman de l'autofiction. En ce qui concerne *Le livre brisé*, celui-ci contient néanmoins des parties apparemment écrites au passé, en voici une: « C'était promis, juré. Hier soir, bien sur, attablé dans la salle à manger, emmitoufflé de brumes avinées, au terme de mon imbibition vespérale emporté par mon élan. J'avais soudain décidé. Pas à discuter, j'avais résolu tout net »⁴⁶. Remarquons cependant la marque temporelle de 'hier soir', qui, en termes de Benveniste, "prend pour origine *le moment de l'énonciation*, moment qui correspond au présent linguistique"⁴⁷. Ainsi, nous pouvons dire que cette phrase renvoie directement à celui qui mène la plume, et qui dirige toute l'histoire racontée. Lorsque Doubrovsky définit ce genre, il souligne l'importance de l'écriture au présent en précisant que l'idée du passé n'existe qu'au présent, tout comme l'idée de l'avenir. Nous y reviendrons plus loin. À l'occasion de cet extrait, écrit au passé, il convient de traiter les différents temps verbaux de l'histoire racontée à la lumière de Dominique Maingueneau et d'Emile Benveniste, théoriciens de la narratologie. En conformité avec Doubrovsky, Maingueneau (1986/2005) propose l'écriture au présent là où la situation d'énonciation est présente. Nous avons tenté d'illustrer comment la présence de l'auteur dans le texte romanesque, par exemple dans l'extrait que nous venons d'étudier, lie l'histoire racontée à la situation d'énonciation. Cela nous permet de

⁴⁶ Doubrovsky 1989/2003, p. 13

⁴⁷ Maingueneau 2005, p. 33

parler de coïncidence entre le niveau de la narration et le niveau de l'histoire. La narration au passé simple et à la non-personne représenterait une "dissociation complète"⁴⁸ entre l'histoire racontée et le narrateur.

Comme le définit Benveniste, l'énonciation est « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »⁴⁹. Chaque énoncé est ainsi le résultat d'une énonciation, supposant un locuteur, un destinataire, un moment et un lieu particulier. Comment pourrions-nous identifier cette situation d'énonciation? Regardons quelques outils linguistiques que nous présentent Maingueneau et Benveniste.

Il existe certains embrayeurs, des mots qui servent à représenter un monde extralinguistique. Selon Benveniste, les embrayeurs ('je', 'ici' et 'maintenant') « délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant *je* »⁵⁰. Benveniste met en avant la relation entre l'indicateur, c'est-à-dire entre les embrayeurs et le moment du discours. L'aspect déictique du pronom personnel 'je' doit être lié à une situation particulière, et représente une vraie instance personnelle ; celui qui parle. Ce déictique lie l'énoncé à l'énonciation: « Voilà, c'est bien de moi. Typique, lamentable, inadmissible, mais, hélas ! vrai »⁵¹. Dans cette phrase introductrice, l'auteur établit un certain contact avec le destinataire. La marque déictique du pronom personnel 'je' renvoie toujours à celui qui parle, et il faut analyser l'acte d'énonciation, auquel est lié son sens, pour l'interpréter. C'est donc à l'aide d'une réflexion sur la situation d'énonciation que l'on peut passer à une compréhension du discours littéraire. Dans le texte romanesque, l'être unique⁵², à qui renvoie le 'je' et ses variantes morphologiques 'moi' et 'me', nous le verrons, change au milieu du texte en ce que la mort d'Ilse a une grande influence à la voix narrative. À cause de cette vie brisée, nous pourrions dire que nous avons affaire à deux voix narratives, à deux narrateurs intra-homodégétiques (ou autodiégétiques), qui font tous les deux référence à la même personne, voire à l'auteur même du récit. Ainsi ce roman devient-il très intéressant au niveau de la narratologie.

⁴⁸ Maingueneau 2005, p. 38

⁴⁹ *Ibid*, p. 7

⁵⁰ Benveniste 1966, p. 253

⁵¹ Doubrovsky 1989/2003, p. 13

⁵² Benveniste 1966, p. 252

Ce qui se profile comme extraordinaire dans ce texte doubrovskyen, c'est que l'auteur affirme n'avoir pas corrigé une phrase très litigieuse de la première partie du roman avant la parution du livre : « Inutile de lui expliquer que, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre »⁵³. « Moi, je ne me souvenais même pas d'avoir écrit cette phrase. C'est en relisant les épreuves que j'ai été choqué. L'écriture est directement en rapport avec des vérités plus profondes que celles que la conscience de l'écrivain peut lui donner »⁵⁴.

Alors, par rapport à la première partie du *Livre brisé*, il est possible de parler d'une suppression de la domination qu'a le je narrant sur le je-narré. On a ici affaire à un déictique qui ne conserve pas son contenu au cours de la totalité du texte, car la personne, à qui fait référence la voix narrative, vit un changement profond dans sa propre existence. Ainsi, on pourrait dire qu'il n'y a pas vraiment de valeur sémantique stable du signifié que possède le déictique 'je' dans ce texte. Pourtant, bien que différents, les deux 'je' qui figurent dans le texte renvoient tous les deux au narrateur, qui, à son tour, est identique à l'auteur.

Une étude narratologique du texte, telle que nous venons de proposer, n'est pas inutile. Au contraire, elle peut nous aider à dévoiler la voix narrative et la lier à l'instance extérieure d'énonciation. Si nous avons choisi de présenter une telle analyse, c'est en raison de sa grande pertinence pour ce dont nous parlerons par la suite : la création de soi dans le texte autobiographique que représente l'autofiction. Dans l'analyse qui suit, nous allons traiter du 'je' dans le texte; des manières dans lesquelles il figure et du développement que connaît le 'je' partagé dans *Le livre brisé*.

En 1956, le philosophe Georges Gusdorf lance sa théorie sur le texte autobiographique comme genre littéraire aux implications existentielles pour l'autobiographe. Gusdorf affirme dans cette théorie que l'auteur qui tente de raconter sa vie, passe par un changement à travers cette écriture :

« L'autobiographie est un moment de la vie qu'elle raconte; elle s'efforce de dégager le sens de cette vie, seulement elle est elle-même un sens dans cette vie. Une partie de l'ensemble prétend refléter l'ensemble, mais elle ajoute quelque chose à cet ensemble dont elle constitue

⁵³ Doubrovsky 1989/2003, p. 69

⁵⁴ Doubrovsky 1993, p.223

un moment⁵⁵.

Dans cet extrait, Gusdorf confère au `je' narratif du texte autobiographique un rôle central dans la constitution d'une vie vécue. Le passé n'est pas à découvrir comme s'il était caché ailleurs, hors de l'individu qui parle. Les événements du passé font plutôt partie de celui qui parle, car ils sont toujours dominés par l'homme au présent, voire, à croire Benveniste, dominés par la situation même d'énonciation. Ainsi pourrions-nous tirer un lien entre la position de Benveniste concernant l'acte d'écriture et la position de Gusdorf, qui insiste, lui, sur la participation qu'a l'individu du présent à la création de son passé. Ce qu'ils ont en commun, c'est leur manière de traiter de l'importance de la présence du narrateur ou du locuteur dans la récapitulation du passé.

⁵⁵ Gusdorf 1956, p. 118

3 L'écriture autobiographique: une création de soi par soi

3.1 Une attestation du JE

L'article "Conditions et limites de l'autobiographie" est constitué de deux parties, dont la première nous présente des faits historiques et des limites culturellement fondées qui sont liés à ce genre. Gusdorf y parle des grands hommes par lesquels ce genre a été développé. Il explique les limites de l'autobiographie à partir de différentes aires culturelles que représente l'Occident, où chaque individu, en principe, a son originalité, et l'Orient, où l'individu ne serait pas au même point conscient de son être personnel. Pour revenir à notre problématique, passons à la dernière partie de l'article et à la citation suivante : « Chacun d'entre nous a tendance à se considérer comme centre d'un espace vital ; je compte, mon existence importe au monde et ma mort laissera le monde incomplet »⁵⁶.

Il y a chez l'homme occidental un fort besoin de raconter sa propre histoire. C'est le *je* qui compte, et qui constitue le centre d'un espace vital. En racontant sa vie, l'homme s'atteste par - delà sa mort en se prenant lui-même à témoin. Gusdorf fait une distinction entre la biographie et l'autobiographie, distinction qui importe pour le style narratif. La biographie, ayant une fonction publique et officielle, doit nécessairement résulter en un style qui lui est propre. Par contre, l'autobiographie n'a pas ce style fixe, en raison de son individualité et de sa spiritualité. Mais, pour pouvoir réfléchir à sa propre image dans ce miroir auquel Gusdorf compare l'autobiographie, il faut sortir du "cadre mythique des sagesses traditionnelles", et prendre ses distances par rapport à soi-même. L'autobiographie sert donc à mettre en lumière les parties les plus cachées de l'individu. Cette idée de Gusdorf sur la création de soi évoque celle que nous trouvons chez Doubrovsky : « L'écriture n'éclaire pas la tâche aveugle, elle se produit à partir d'elle. La pure vision qui découvre à soi-même n'existe pas »⁵⁷. Alors, nous n'avons pas affaire à la simple reprise du passé, parce qu'une telle récapitulation des événements ne se passe que dans l'esprit de l'homme.

⁵⁶ Gusdorf 1956, p. 106

⁵⁷ Doubrovsky 1989/2003, p. 227

En conséquence, l'écriture de soi serait toujours dominée ou fortement influencée par de la fictionnalité.

Les expériences immédiates que nous avons au présent passent rapidement au passé. Chaque seconde, l'homme vit au présent, mais dès qu'il tente de raconter son expérience, celle-ci n'existe que dans sa conscience. Le passage de ces moments à notre conscience implique une sorte de transformation du passé, dont le degré de réalité sera modifié. La réalité n'est réalité qu'au moment même où l'homme en fait l'expérience. Nous pourrions dire que, au moment de cette transformation du présent au passé, l'individu vit un changement qui touche l'horizon de compréhension qu'a l'individu de sa propre existence. Dans chaque expérience de l'homme, chaque seconde qui sépare celle-ci du moment actuel du passé, diminue la possibilité, pour ainsi dire, d'avoir à cent pour cent une image vraie de l'expérience vécue. À ce propos, Gusdorf nous cite une idée hégélienne, conforme à la sienne : « la conscience de soi est la terre natale de la vérité »⁵⁸. Ainsi, notre passé et notre image de nous-même dans le passé, constituent une « nouvelle modalité »⁵⁹ de la manière dont l'homme se regarde soi-même rétrospectivement. En d'autres mots, la prise de conscience d'une vie vécue apporterait une deuxième dimension à une vie, qui n'est réalisée qu'à travers l'écriture autobiographique. Elle représente en soi la possibilité pour l'homme de s'attester par - delà le temps.

3.1.1 La création de soi par soi dans *Le livre brisé*

Selon Gusdorf, l'autobiographie est la « reproduction » d'une expérience, qui est en effet plus vraie que la première, en raison de cette prise de conscience. Pourtant, nous l'avons vu, il dit que « la vérité n'est pas un trésor caché, déjà là, et qu'il suffirait de mettre en lumière en le reproduisant tel qu'il est. La confession du passé se réalise comme une oeuvre dans le présent: elle opère une véritable création de soi par soi ». C'est-à-dire que la récapitulation du vécu n'est qu'une image figurée, car l'homme qui se souvient de son passé n'est plus le même qu'au moment où il vivait ce passé.

⁵⁸ Gusdorf 1956, p. 114

⁵⁹ *Ibid*, p. 114

Alors, l'histoire de soi serait obligatoirement influencée par de la fictionnalité. Gusdorf maintient aussi que l'autobiographie se présente, inévitablement, comme une suite dirigée par la causalité, et que l'auteur ne peut jamais s'empêcher de connaître la suite de son histoire. C'est pourquoi il dit que l'autobiographie « est elle-même un sens dans cette vie. Une partie de l'ensemble prétend refléter l'ensemble, mais elle ajoute quelque chose à cet ensemble dont elle constitue un moment »⁶⁰. Cette citation traite des mêmes aspects de l'écriture autobiographique que la citation de la page 119, regardons-la encore une fois : "La confession du passé se réalise comme une oeuvre dans le présent: elle opère une véritable création de soi par soi".

Selon Doubrovsky, on ne se connaît jamais entièrement. Pour lui, ce qui compte c'est la façon de raconter un récit historique ou l'histoire d'une vie. Quand il parle d'Ilse et de ses avortements, quand il décrit ses comportements, parfois monstrueux, qu'il a dans leur relation, il s'exprime le plus souvent à l'aide de l'expérimentation du langage. Le style importe plus que l'ordre chronologique et l'accessibilité universelle du texte. L'emploi de l'intertextualité ; cette façon de se référer aux autres œuvres littéraires dans sa propre écriture, demande au lecteur une certaine expérience textuelle. Doubrovsky semble avoir un besoin de s'exprimer hors de la syntaxe, hors des règles de l'écriture traditionnelle. C'est comme si cela était le moyen de focaliser sur les choses, le moyen de les souligner, pour ainsi en faire ressortir cette véridicité dont parle Gusdorf. Dans *Le livre brisé* Doubrovsky s'explique ainsi :

« Impossible de m'arrêter, je suis sans cesse catapulté vers la suite : elle est déjà présente dans le début. Un bouquin, quand on le relit, est comme le passé, lorsqu'on le revit : une vaste caisse de résonance, une grotte aux échos. Bien sûr, il y a le déroulement des faits, l'ordre du récit. La surface, elle est nette, linéaire. Ainsi qu'on parle : un mot après l'autre. Ainsi qu'on existe : étape par étape. La succession des épisodes se déplie en accordéon. D'accord. Seulement, par-dessous, par-delà les phases, les phrases. Il y a ce que Baudelaire appellerait les correspondances : les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Les gestes aussi.»⁶¹

⁶⁰ Gusdorf 1956, p. 118

⁶¹ Doubrovsky 1989/2003 p. 168

Dans son roman, Doubrovsky commente ainsi sa propre écriture, et légitime son style littéraire à l'aide de ces commentaires métalittéraires. Comme Gusdorf l'affirme, la vérité n'est pas un trésor caché, qui est déjà là. On peut dire que cela est très important aussi pour Doubrovsky. Le processus d'écriture influence le résultat. La vérité n'existe pas dans le passé ; elle est créée au cours du processus. Il n'est pas possible d'écrire sur le présent, car le présent lui-même fait partie du moment d'écriture, et influe ainsi sur le processus de la découverte de soi.

« Et moi, tu n'écris jamais sur moi ! Je ne compte pas, peut-être ? –Mais si, voyons, mais toi, tu es le présent, tu es l'avenir ! On n'écrit que sur son passé »⁶² (...) « On peut tout dire, du moment que c'est passé. Le présent, voilà le problème, parce qu'il engage l'avenir »⁶³.

Le style, les choses que l'on accentue, forment la base de la vérité. Doubrovsky crée donc sa vérité à lui, à travers les événements qu'il choisit de se remémorer ou bien d'oublier. Il présente ainsi des traits qui lui sont propres, et il décide dans une large mesure comment le lecteur va le comprendre à l'aide de la personnalité qu'il choisit de nous présenter. On comprend que les femmes du narrateur constituent un problème dont il faut parler, puisqu'il faut travailler le passé. Ainsi, il trouve sa façon de régler les problèmes. Cela est conforme à la citation de Gusdorf, où il parle, lui, de la découverte de soi par soi. Il faut donc passer par soi ; par sa propre existence et par son propre vécu pour pouvoir mettre en lumière les parties les plus cachées de son être personnel et ainsi découvrir son propre soi. Doubrovsky a même dit qu'il « tue une femme par livre », une phrase que l'on pourrait expliquer comme une métaphore : régler un problème en en parlant. Pour Doubrovsky, il ne s'agit pas de percevoir la vie comme un tout, mais de raconter des fragments distincts à son sujet. Il se retourne sur son passé et nous livre des moments de sa vie qui selon lui sont importants. Comme le dit Gusdorf, ces thèmes essentiels d'une vie sont les éléments constitutifs d'une personnalité. La découverte de soi passe par cette reconstitution de l'unité d'une vie, qui est à son tour un moyen pour la connaissance de soi, grâce au déchiffrement de la vie dans son ensemble.⁶⁴

⁶² Doubrovsky 1989/2003, p. 64

⁶³ *Ibid*, p. 69

⁶⁴ Gusdorf 1956, p. 114

L'histoire autofictive que constitue *Le livre brisé* est composée par de multiples fragments appartenant au passé de l'auteur. Cette histoire représente une chaîne causale dont il se sert pour essayer de se reconstruire par-delà le temps. Doubrovsky s'est recherché à travers son histoire dans le but d'aboutir à une justification personnelle, ce qui est en conformité avec l'explication de Gusdorf du processus autobiographique. Or, il y a une différence très intéressante vis-à-vis du parallèle que nous tentons de tirer entre Gusdorf et Doubrovsky : Gusdorf insiste sur ce qu'il appelle « un traité de paix » entre l'écrivain d'une autobiographie, et le passé où il tente de se découvrir : « Il s'agit, pour celui qui tente l'aventure, de conclure un traité de paix, et comme une nouvelle alliance, avec soi-même et avec le monde (...) entend ainsi témoigner qu'il n'a pas existé en vain ; il choisit non pas la révolte, mais la réconciliation »⁶⁵. Chez Doubrovsky, nous trouvons à ce propos des idées cette fois diamétralement opposées à celles de Gusdorf. Nous ne pouvons absolument pas tracer un tel traité de paix vis-à-vis de son passé à lui. Contrairement, et surtout dans la citation suivante, nous découvrons plutôt un « traité de guerre », si nous pouvons jouer sur les mots de Gusdorf : « Inutile de lui expliquer que, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre (...) lorsqu'on a raconté, on liquide, et ça s'en va »⁶⁶. Cette citation démontre l'idée que pour lui, écrire implique de multiples règlements de comptes vis-à-vis de soi. Ce sont surtout ses histoires avec les femmes qui sont visées, de même que son origine juive :

« Question boucherie, ma guerre, c'était du gros, pas du détail (...) Chaque fois que j'y pense, qu'on m'y fait penser, ça m'estomaque. Naturellement, je n'y pense pas sans cesse (...) Moi, l'An Quarante, je ne m'en fiche pas. J'y suis fiché (...) J'en prends plein la gueule. Me donne envie de gueuler, de dégueuler. ANNE FRANK, C'EST MOI. Avec la mort en moins »⁶⁷.

Nous avons déjà souligné que le style littéraire dans *Le livre brisé* est dominé par la fonction poétique. À travers le livre, Doubrovsky s'exprime par une aventure du langage, très artistique et liée à la fonction poétique de la langue. Cette aventure du

⁶⁵ Gusdorf 1956, p. 115

⁶⁶ Doubrovsky 1989/2003, p. 69

⁶⁷ *Ibid*, p. 17-18

langage consiste en un jeu de mots, qui est très fréquent dans la première partie du roman. La citation suivante en est un exemple :

« Chaque fois que j'y pense, qu'on m'y fait penser, ça m'estomache. Naturellement, je n'y pense pas sans cesse » (...) « je ne m'en fiche pas. J'y suis fiché » (...) « J'en prends plein la gueule. Me donne envie de gueuler, de dégueuler. ANNE FRANK, C'EST MOI. Avec la mort en moins »⁶⁸.

La ressemblance phonétique, la rime et les répétitions sont des éléments poétiques, qui servent à transformer le texte épique en poésie. Il y a aussi des calembours dans le texte, qui ont une fonction identique à celle du jeu de mots, mais qui, eux, représentent une sorte de jeu de mots avancé, qui y sont souvent présents : « de trou en trou »⁶⁹ (...) « J'ai le trémolo de la treille. Après la trouille »⁷⁰(...) « J'ai soudain la trique, J'ai envie de la tringler. M'étreint, m'étrangle »⁷¹.

Doubrovsky croit en l'aventure du langage pour présenter des événements et des faits stricts et réels. Selon lui, la fiction égale l'aventure du langage. Dans *Le livre brisé*, qui est un roman expérimental et hors norme, Doubrovsky prévoit un destinataire susceptible d'être ouvert à une autre vérité. Cette autre vérité est produite par le mélange de l'aventure du langage et la vérité référentielle.

3.1.1.1 Écriture de soi et subjectivisme

Le chapitre intitulé « Trou de mémoire » représente une sorte de psychanalyse de soi, où Doubrovsky nous présente ses réflexions vis-à-vis du mal que lui ont fait la guerre et la persécution de son existence humaine. Soulignons qu'il n'essaye guère d'expliquer les effets qu'a eu la guerre sur autrui ; sa présentation est dominée par du

⁶⁸ Doubrovsky 1989/2003, p. 17-18

⁶⁹ *Ibid*, p. 41

⁷⁰ *Ibid* p. 284

⁷¹ *Ibid*, p. 25

subjectivisme. Il parle de *sa* guerre ; de sa propre personne au milieu des éléments, et de comment il ne peut cesser de sentir la douleur de cette torture :

« On scrute les secrets à la baignoire. Je baigne. J'en suis jusqu'à la moelle imprégné (...)
Pour tous nos calcinés aux fours, leurs villes qui flambent. Flamme du souvenir, je brûle de la tête aux pieds. D'innombrables, d'incalculables squelettes se fracassent entre mes tempes (...)
La terre, la mer. Évaporés au ciel. Je suis dans mon élément. C'est MA GUERRE »⁷².

La subjectivité qu'annonce la citation importe pour le processus de se rechercher dans le passé ; lorsque Doubrovsky traite de la guerre et de la persécution brutale de l'humanité, le résultat de cette présentation n'est pas un texte écrit au nom d'une collectivité. Il ne tente jamais de décrire de façon objective la perception et l'expérience d'un phénomène. Ainsi, nous pourrions dire que la création de soi dans *Le livre brisé* est strictement fondée sur une rétrospection et une vision exclusive sur soi, où l'auteur ne passe jamais par les autres pour mieux se connaître. Il écrit sur eux, mais cela paraît ne servir à rien d'autre qu'à la suppression des mémoires douloureuses. Or, Doubrovsky annonce dans un commentaire métalittéraire que « Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l'air. Ces pensées là, lorsqu'une occasion les ressuscite, si on les réveille, elles battent en moi comme une houle que rien n'apaise, une fièvre qui ne peut pas retomber »⁷³. Voici encore un indice qui montre que pour Doubrovsky, le passé constitue une lutte chronique. Les mots ne sont que des « paroles en l'air », une recherche écrite de soi qui porte quand même, comme nous venons de le voir, une autre dimension à l'être.

L'écriture de Doubrovsky, telle qu'elle paraît dans *Le livre brisé*, étant un moyen de traiter des difficultés qu'il n'a pas su vaincre dans le passé, et en tant que produit du présent, cette même écriture résulte en un mélange du passé et du présent.

Doubrovsky semble toujours troublé par ces divers événements, qu'il a choisi comme moments constitutifs de son propre soi. En d'autres mots, il permet la présence des moments les plus difficiles du passé, pour qu'ils y prennent place, tel qu'il est au

⁷² Doubrovsky 1989/2003, p. 16-17

⁷³ *Ibid*, p. 27

moment de l'écriture, et il les laisse influencer sur le développement de soi que représente le processus de l'écriture autobiographique. Il est intéressant de voir comment Doubrovsky semble avoir de la peine à raconter les événements qui lui ont apporté une très grande douleur ; une des raisons dont nous venons de parler brièvement en est peut-être son origine juive. La Seconde Guerre mondiale représente le comble de l'antisémitisme, où le but était d'exterminer tout un peuple. Est-ce possible de raconter son expérience? Doubrovsky l'explique ainsi :

« Le passé, on peut le raconter, l'écrire. On ne peut pas le récrire. Je n'ai pas la vocation des Antigone et des Anne Frank. Pas mourir, dans ces cas-là, qu'il faut, mais tuer. Je n'ai jamais pu m'habituer. Sur le dos, sur le ventre, sur le côté, sous mes couvertures, je halète. Je me tourne et me retourne sans cesse dans mon lit, dans mes pensées, vers l'An Quarante »⁷⁴.

Doubrovsky annonce une forte résistance contre l'idée de célébrer l'an quarante de la victoire et il exprime une constante angoisse de se retrouver chassé de nouveau. Il affirme que la guerre, il n'arrête jamais de la refaire, car il est, pour parler comme lui, enfermé dans l'enfer que constitue ce temps-là. Le sentiment de l'absurdité vis – à – vis de la guerre est fortement présent dans les parties où traite Doubrovsky de celle-ci. Le concept de guerre lui paraît comme une infinie douleur qui va frapper à jamais l'humanité : « Chacun sa guerre »⁷⁵. Il affirme que la guerre reste au plus profond de son être en ce qu'il ne saura jamais l'oublier ; il en est « REFAIT »⁷⁶. Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale pour l'homme sont si grandes qu'il nous est devenu difficile de les raconter. Doubrovsky en parle, mais le style dans les parties où il traite de la guerre manque souvent de sa souplesse et de son élégance narrative habituelles:

« Le Bien, le Mal, la dichotomie, la démarcation. D'un côté, de l'autre. Du toc, propagande bidon, des croyances mangées aux mythes. Non, non, c'était vrai, je maintiens. Mais à la base. Au fond du gouffre, dans le réel, en bas. Là, c'était du noir et blanc »⁷⁷.

⁷⁴ Doubrovsky 1989/2003, p. 29

⁷⁵ *Ibid*, p. 25

⁷⁶ *Ibid*, p. 28

⁷⁷ *Ibid*, p. 22-23

En voici un exemple annonçant l'impossibilité de la part de l'auteur de vraiment pouvoir récapituler et réécrire les moments les plus sombres d'une vie : « Le silence n'est pas seulement la pudeur, il est la parole même de la mort. Son indice. On ne dit pas l'indicible »⁷⁸.

3.2 L'écriture de soi et la possibilité de dire l'indicible

Ayant maintenant étudié quelques éléments choisis par Doubrovsky comme éléments-constitutifs de sa vie, nous avons compris que traiter le passé pour Doubrovsky, c'est traiter des thèmes sombres, qui le tourmentent profondément. Globalement, son texte nous permet ainsi de conclure sur son besoin de douleur pour pouvoir écrire. Et – au contraire – un besoin d'écrire pour pouvoir « tuer » ou, au moins, maîtriser la douleur. Ces éléments semblent ainsi dépendre réciproquement les uns des autres, une liaison qui paraît comme fondamentale par rapport à son esprit créateur: « On n'est jamais à la hauteur d'une mort. Les fossoyeurs, pour enfouir le corps, ont leurs pelles, leurs pioches. Pour déposer ses cendres, je n'ai que des mots. Faux ou pas, je n'ai pas d'autre instrument »⁷⁹. Cet extrait traite de la force qu'ont les mots, et de la possibilité limitée que donne l'écriture à l'auteur pour peindre une image quelle qu'elle soit.

Dans *Le livre brisé*, nous découvrons une création de soi étroitement liée à celle dont discute Gusdorf. Il s'agit alors, comme nous venons de le souligner à plusieurs reprises, du fait que la récapitulation du passé passe toujours par la fictionnalité : « Ces légères altérations m'autorisaient à confondre la mémoire et l'imagination »⁸⁰. Le narrateur prend conscience qu'il confond ce dont il a été témoin avec ce qu'il produit au moment de l'écriture. D'après Gusdorf, il est impossible d'obtenir une vraie présentation rétrospective de soi; du fait de notre faculté interprétative vis – à – vis de nous – mêmes, cette recreation serait fiction. Nous trouvons à peu près la même idée dans la citation suivante du *Livre brisé*, tirée des *Mots* de Sartre (1963) :

⁷⁸ Doubrovsky 1989/2003, p. 459

⁷⁹ *Ibid*, p. 460

⁸⁰ Sartre 1964, p.118

« *L'illusion rétrospective est en miettes* »⁸¹. Étudiant *Le livre brisé*, il devient possible d'en conclure que la thématique doit être dominée par des questions existentielles obscures pour en faire une vraie écriture autofictionnelle: « on n'écrit pas avec de la lumière, mais avec de l'ombre, des ombres »⁸².

Cette même idée est aussi à trouver chez Sartre, qui, dans *Les Mots*, semble essayer de se délivrer d'un état psychologique troublé par son projet d'écrivain. Dans *Le livre brisé*, Doubrovsky se réfère aux *Mots* à plusieurs reprises, notamment dans les métacommentaires où il traite du pouvoir que possède l'auteur à travers les mots. Les expressions sartriennes figurant dans le texte nous permettent de dire que Doubrovsky, dans une large mesure, regarde ses propres pensées comme inspirées des idées de Sartre, et que l'emploi de celles-ci l'aide à exprimer et souligner ses propres pensées. À travers ses mots, l'auteur possède un pouvoir extraordinaire, ce que Doubrovsky appelle « la toute-puissance »⁸³ du romancier. Dans l'univers diégétique, il est comme un dieu, qui décide sur la vie et la mort : « *Héros, je luttais contre les tyrannies ; démiurge, je me fis tyran de moi-même, je connus toutes les tentations du pouvoir. J'étais inoffensif, je devins méchant. Qu'est-ce qui m'empêchait de crever les yeux de Daisy ?* »⁸⁴.

Cette partie du livre représente une évaluation de la force des mots, et nous y trouvons une critique sur l'idée que l'auteur peut dominer le monde à travers le texte littéraire. Cette idée est le résultat d'un aveuglement; l'auteur ne saurait guère contrôler sa propre vie ou mort :

« Pour qu'un aveuglement soit lucide, il faut et il suffit, comme Daisy, de ne pas voir tout en ayant des yeux, d'avoir des yeux pour ne pas voir. De voir, sans se regarder voir. Car le seul qui voit, en cette affaire, c'est à présent l'auteur des *Mots*, c'est Sartre : *je vois clair, je suis désabusé* »⁸⁵.

⁸¹ Doubrovsky 1989/2003, p.226

⁸² *Ibid*, p.227

⁸³ *Ibid*, p. 222

⁸⁴ *Ibid*, p.222

⁸⁵ *Ibid*, p.225-226

Il existe un parallélisme entre les manières dont Doubrovsky et Sartre regardent l'écriture. À travers elle, et à cause d'elle, on comprend le comportement illusoire vis-à-vis de la littérature comme si elle avait la force de décider nos destins. L'écriture aide ainsi à voir clair, à se délivrer des illusions qui créent ce courage prétentieux chez celui qui mène la plume. Il faut qu'on écrive, car l'écriture constitue la seule voie vers cette compréhension. Nous aboutissons alors à une conclusion que nous propose cette construction circulaire : être dans le noir est une condition essentielle pour la bonne littérature : « L'écriture n'éclaire pas la tâche aveugle, elle se produit à partir d'elle. La pure vision qui découvre à soi-même n'existe pas »⁸⁶. Cet extrait a une grande importance vis - à - vis d'une problématique essentielle au genre de l'autofiction, en ce qu'il propose le noir comme élément constitutif de l'écriture. C'est-à-dire que, en raison de l'ombre et de l'aveuglement, l'histoire racontée devient nécessairement dominée, voire prédominée, par de la fictionnalité. Nous concluons que le noyau de ce genre est à chercher par ici, et que cet extrait-même ouvre sur la possibilité du genre de l'autofiction de vraiment pouvoir raconter l'indicible.

3.2.1 La force des mots appliquée au *Livre brisé*

L'écriture autofictionnelle donnerait donc la possibilité de réaliser sans limites une pensée quelle qu'elle soit. Dans le cas de Doubrovsky, les mots forment un instrument à l'aide duquel il peut travailler son passé et les événements qui le tourmentent. Comme le dit Sartre dans *Les Mots*, l'écrivain a souvent l'illusion rétrospective que son écriture ressuscite le monde et sa vie. Or, à travers l'écriture, on se rend compte de l'impossibilité de cette idée. On comprend alors que le passé est incontrôlable. On regarde le passé comme une chaîne de causes et d'effets, qui sont dominés les uns les autres, mais cette idée est aussi une illusion. Les choses se passent sans ordre, et on ne peut pas influencer sur le passé ; il ne changera jamais. C'est notre compréhension de ce passé qui change, et avec elle, nous changeons aussi. Arrêtons-nous à cette dernière approche. Dans *Le livre brisé*, Doubrovsky semble jouer avec le feu en ce qui

⁸⁶ Doubrovsky 1989/2003, p. 227

concerne son jeu de mots : « Si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre »⁸⁷. Comme cette métaphore connaît sa véritable exécution au milieu du texte, le récit prend les proportions d'une image magique de la force que peuvent avoir les mots, en ce que cet énoncé, au début jugé comme fiction, trouve sa réalisation à travers cette phrase. Cette chaîne métaphorique de mots deviendra alors un fait concret explicite, portant en elle la force de changer toute la marque générique de ce roman. *Le livre brisé* devient ainsi le vrai accomplissement de la tentative de Poulou d'anéantir Daisy dans *Les Mots*. C'est un accomplissement tragique et involontaire de ce qui n'était pour Doubrovsky qu'un jeu métaphorique de mots. Donc, la tentative du protagoniste autofictionnel Poulou de Sartre, ne connaît sa réussite que dans *Le livre brisé*, où la force des mots trouve son comble paradoxal.

Mettons que la littérature soit incapable d'influer sur la réalité. Affirmer un tel point de vue serait-il affirmer que toute littérature est fiction ? Selon Gusdorf, on ne peut pas récapituler le passé tel qu'il était ; un fait qui aboutit à la nécessité de regarder le texte autobiographique comme dominé par de la fictionnalité. Cette idée, n'est-elle pas très proche de celle que nous trouvons chez Doubrovsky, dans sa thèse insistant sur une écriture « avec des ombres » ? Nous pensons que oui, ayant vu que le résultat de l'idée que l'écrivain n'écrit jamais « avec de la lumière » est une écriture plus fantasmatique que référentielle. Nous en concluons que l'écriture devient ainsi lumière par l'imagination.

3.3 Voix dialogiques dans *Le livre brisé*

« Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité »⁸⁸.

⁸⁷ Doubrovsky 1989/2003, p. 69

⁸⁸ <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html>

Ces mots ont été écrits par Mikhaïl Bakhtine en 1929, et ont trait au dialogisme de la langue. Nous trouvons ce genre de dialogisme dans *Le livre brisé* en ce que Doubrovsky se sert, comme nous l'avons vu, de multiples références intertextuelles. Nous avons aussi souligné la capacité que le lecteur doit posséder, selon U. Eco, à interpréter le sens de telles références.

On l'a vu, la première partie du *Livre brisé* est marquée par un style très ironique. Or, nous l'avons déjà souligné, l'ironie diminue dans les parties où le narrateur intra-homodiégétique traite de la guerre. Ce qui est intéressant à ce propos, c'est que les énoncés qui concernent la guerre apportent un caractère paradoxal au texte : le narrateur est subjectif, il n'essaye guère de décrire les sentiments d'autrui. Or, il existe des énoncés dans ce texte où est présente une voix supérieure universelle :

« Chaque matin, on guette le signal de vie. S.O.S., T.S.F., B.B.C. Penchés, hagards, l'oreille tendue. *Ici Londres*, tout bas, pour ne pas qu'on entende, enfin, on respire. Notre ration d'espoir pour la journée. L'indicatif est un impératif. Sans lui, on ne pourrait plus vivre. *Les Français parlent aux Français*, tu parles, on jubile. Nos yeux en moussent, en mouillent. On se regarde, on va SAVOIR. *Pan-pan-pan-PAN*, comme un gong, ça nous martèle le tympan »⁸⁹ (...) « Des jours longues comme des semaines, des minutes longues comme des heures. Des secondes qui durent des siècles »⁹⁰

Nous pensons que cet extrait implique plusieurs voix. Premièrement, nous y trouvons la voix du narrateur, au moment de l'énonciation. Puis, nous entendons la voix du narrateur en tant que protagoniste dans l'acte d'interprétation d'un moment dans le passé. Enfin, nous trouvons une voix collective représentant une voix humaine universelle, qui, pensons-nous, est représentée du pronom « on ». Nous interprétons cette orchestration de voix comme un résultat de l'emploi de références intertextuelles liées aux transmissions radiophoniques. En outre, nous avons tiré un lien philosophique entre Doubrovsky et Kierkegaard, fondé sur l'emploi de l'ironie dans le texte et sur ce que nous voyons comme un parallélisme entre le protagoniste Serge et Don Giovanni de Mozart. Puis, nous avons vu explicitement comment Doubrovsky nous fait revenir au mythe d'Orphée et au roman *Les Mots*. Ainsi, nous pouvons dire que Doubrovsky crée un texte à plusieurs voix, lesquelles se mélangent dans l'histoire

⁸⁹ Doubrovsky 1989/2003, p. 14

⁹⁰ *Ibid*, p.20

racontée, et deviennent ainsi des « outils narratologiques ». Cela démontre comment le narrateur « reçoit le mot par la voix d'autrui », comme le dit Bakhtine.

4 Étude de *L'Invitée* de Simone de Beauvoir

4.1 Problématique générique de *L'Invitée*

Pour pouvoir regarder *L'Invitée* comme un roman autofictionnel, il faut d'abord trouver une manière d'échapper au problème de l'identité onomastique, qui en soi constitue un des critères quant à ce genre. Le manque d'identité onomastique rend ce roman compatible aussi au roman autobiographique, où l'énonciation autobiographique ne prétend guère créer une identité entre l'auteur et le protagoniste. Ainsi, à cause de la distance prise par l'auteur par rapport au héros-narrateur, l'histoire racontée reste fictive. Cette dimension de fiction semble s'anéantir dès que le narrateur et l'auteur partagent l'identité. Lorsque Beauvoir choisit de prendre ses distances vis-à-vis du héros-narrateur, nous nous demandons si cela est un procédé narratif qu'elle utilise pour que le lecteur ne soit pas tout à fait capable de l'identifier au protagoniste. Cela peut aussi servir à lui donner le droit d'inventer des fragments fictifs de l'histoire racontée. Les multiples interprétations parmi lesquelles le lecteur se trouve, constituent un réseau d'interprétations bien possibles, dont nous avons choisi de tracer une seule ligne ; celle de l'autofiction. Dans la tentative de trouver de nouveaux critères auxquels nous fonderons notre argumentation vis-à-vis de ce roman et son genre littéraire, nous posons maintenant un regard sur quelques parties de la vie même de l'auteur ; ses pensées en tant que philosophe et féministe.

L'Invitée est considérée comme le véritable début littéraire de Beauvoir, car son premier livre, achevé en 1939, ne paraît qu'en 1979. Il serait impossible d'interpréter *L'Invitée* comme une récapitulation des événements vécus par l'auteur sans pour cela étudier le véritable passé de celui-ci. Or, nous ne cherchons pas du tout à présenter une comparaison banale de l'histoire racontée ou la simple autobiographie de l'auteur. Autrement dit, ce qui nous attire davantage c'est d'essayer de découvrir la liaison philosophique profonde représentée dans les pensées de Françoise et de Xavière ; pensées où se reflètent la philosophie même de Beauvoir et l'esprit de son temps.

4.1.1 Identité philosophique du récit

« Chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». Après avoir lu ce roman, nous pouvons dire que cette phrase hégélienne porte en soi toute l'histoire à venir. Françoise semble acquiescer une dure compréhension de sa propre existence à travers les semaines qu'elle passe au sanatorium ; elle comprend que son rôle dans le trio dit équilibré va s'affaiblir :

« Hier soir ça semblait simple, dit Pierre. Il regardait au loin d'un air absent. Nous découvrons notre amour, nous venions te le raconter, comme une belle histoire qui nous était arrivée. Le sang monta aux joues de Françoise et son cœur se remplit de rancune ; elle le haïssait, ce rôle de divinité indifférente et bénisseuse qu'ils lui faisaient jouer, par commodité, sous prétexte de la révéler. »⁹¹

« Elle n'avait su que s'accrocher obstinément au passé ; elle avait laissé Pierre partir en avant tout seul ; et à présent qu'elle l'avait lâché prise, il était trop loin pour qu'elle pût le rejoindre ; c'était trop tard. »⁹²

Jusqu'ici, Xavière, présentée comme une jeune femme inconsciente, qui se sent insignifiante, paraît exister à travers l'existence de Françoise. Or, lorsque Françoise se trouve alitée à l'hôpital, Xavière mène une vie à elle ; sa conscience connaît un développement fondé sur les expériences que lui offre le trio. Ainsi, Xavière nous semble adopter la conscience de Françoise, en ce que celle-ci connaît un changement de statut lors de son absence: « Sept heures et demie ; ce n'était plus Xavière qu'elle attendait, les mains moites et la gorge sèche ; c'était sa vie, son avenir, et la résurrection de son bonheur »⁹³.

Dès ce moment-là, le lecteur a l'impression que Françoise est en train de perdre son statut vis-à-vis de Pierre et de Xavière. Elle commence à douter de sa relation avec Pierre et sur leur unité si souvent soulignée par lui : « Toi et moi, on ne fait qu'un ; c'est vrai, tu sais, on ne peut pas nous définir l'un sans l'autre »⁹⁴.

⁹¹ Beauvoir 1943/2002, p. 258

⁹² *Ibid*, p. 261

⁹³ *Ibid*, p. 262

⁹⁴ *Ibid*, p. 29

Le « on ne fait qu'un » reste étroitement lié au courant philosophique existentialiste dans lequel les thèmes de ce roman trouvent son origine. Féministe oeuvrant pour l'égalité des sexes et pour les droits pour les femmes à être reconnues en tant qu'individus indépendants, Beauvoir réalise sa philosophie dans sa vie personnelle, mais aussi à travers les vies de Françoise et de Pierre. Françoise nous paraît comme une incarnation de la vie de Beauvoir, en ce que nous pouvons comparer les protagonistes du récit à Beauvoir et à la célèbre vie qu'elle a menée avec Sartre. On pourrait dire qu'elle écrit ce roman qui, entre autres, a pour but de reformuler le rôle des femmes afin qu'elles puissent évaluer vers un nouveau statut par rapport à elles-mêmes. Beauvoir cherche à supprimer ce rôle de « l'autre sexe » bien soumis à l'homme. C'est la souveraineté de l'individu qui compte, qu'il soit homme ou femme. Le droit, le devoir de choisir sa propre existence et de créer son identité, est essentiel. Françoise et Pierre paraissent avoir une relation fondée sur ce principe d'égalité. Or, à travers l'histoire racontée, cette théorie d'équilibre révèle ses lacunes. Françoise et Pierre comptent sur leur amitié et leur principe de « tout se dire ». Ils se croient inséparables, et croient même que leur ménage à trois est bien équilibré.

Cependant, plus Xavière développe sa propre conscience, plus Françoise connaît la perte de la sienne. Ici nous reconnaissons la philosophie de Sartre, fondée sur celle de Hegel, où ce dernier évoque sa théorie sur l'identité par rapport aux relations humaines. Dans une rencontre, il y aura toujours, selon Hegel, une tension fondée sur la reconnaissance de l'autre. On s'identifie à travers les yeux de l'autre. Qui sera alors le supérieur, et qui sera le subordonné ? Chez Beauvoir, nous retrouvons cette problématique dans *L'Invitée*, où elle cherche à questionner et supprimer la situation intenable des femmes comme subordonnées des hommes. Françoise, qui fait unité avec Pierre, paraît comme une véritable figure matriarcale, en ce qu'elle ouvre les portes d'une vie semblable à la sienne, à Xavière. Lorsqu'elles font connaissance, elle n'a pas encore vraiment goûté à la vie ; elle ne connaît guère la philosophie, l'art ou le théâtre. Or, au fur et à mesure qu'elle devient un être conscient, Pierre s'occupe de plus en plus d'elle, et Françoise commence à sentir de la jalousie et de la haine. Les passages où le trio parlent de voyager ensemble, montrent la résignation qui monte dans l'esprit de Françoise :

« Ce n'était pas même la peine de lutter, elle se savait vaincue ; pas par Pierre, par elle-même. Cette ombre de résistance qui survivait en elle n'était pas assez forte pour qu'elle pût espérer mener la lutte jusqu'au bout (...) Elle aurait dû se sentir libre après tous ces renoncements, et pourtant jamais elle n'avait moins que depuis ces dernières semaines connu le goût de la liberté. Elle avait même l'impression en ce moment d'être absolument ligotée »⁹⁵.

Alors, où est sa liberté à elle ? Cette manière de vivre en trio, ne la rend-elle pas incapable de saisir le droit de tout leur dire, de choisir sa propre existence ? Au fond de leur relation, il paraît que Pierre et Françoise semblent regarder l'Autre de manières toutes différentes. Pour Pierre, l'Autre c'est Françoise. Pour Françoise, cet autre être, à travers lequel elle s'identifie, change de Pierre en Xavière au fur et mesure de l'histoire racontée. Cette personne, au début inconsciente, se transforme en la véritable conscience de Françoise :

« Françoise avait fui le danger, mais s'en était fait, elle l'avait enfin rencontré cet infranchissable obstacle qu'elle avait pressenti sous des formes incertaines depuis sa plus petite enfance : à travers la jouissance maniaque de Xavière, à travers sa haine et sa jalousie, le scandale éclatait, aussi monstrueux, aussi définitif que la mort, en face de Françoise et cependant sans elle, quelque chose existait comme une condamnation sans recours : libre, absolue, irréductible, une conscience étrangère se dressait (...) Longtemps, Xavière n'avait été qu'un fragment de la vie de Françoise ; elle était soudain devenue l'unique réalité souveraine et Françoise n'avait plus qu'une pâle consistance d'une image »⁹⁶ (...) « Elle s'était mise à voir avec les yeux de Xavière les endroits, les gens, les sourires de Pierre ; elle en était venue à ne plus se connaître qu'à travers les sentiments que Xavière lui portait, et maintenant elle cherchait à se confondre avec elle : mais dans cet effort impossible elle ne réussissait qu'à s'anéantir »⁹⁷

L'invitée Xavière constitue ainsi un obstacle pour Françoise et sa liberté envers Pierre. Elle se sent de plus en plus fréquemment troublée par elle, sans que Pierre ne comprenne sa souffrance. Il y a alors un désaccord dans le trio dont Françoise se sent incapable de parler. La pertinence de la philosophie de Hegel est frappante pour les consciences combattantes de Françoise et de Xavière. La pratique de la conscience de Françoise, lorsque sa conscience requiert la reconnaissance de soi par l'autre, c'est-à-dire Xavière, est la véritable mise-en-scène de la théorie hégélienne affirmant que l'on ne prend conscience de soi que par la prise de conscience de l'autre. Cette dialectique

⁹⁵ Beauvoir 1943/2002, p. 288-290

⁹⁶ *Ibid*, p. 364

⁹⁷ *Ibid*, p. 365

est aussi à retrouver dans la relation entre Pierre et Françoise, en ce qu'elle fait penser à la théorie du maître et de l'esclave. Pierre devient le maître, qui, selon Hegel, se sert de son esclave comme s'il était son propre corps, et ayant pour but de transformer la nature. Le maître, qui n'a de contact avec la nature que par l'intermédiaire de son esclave, ressemble ainsi à Pierre. Celui-ci donne à Françoise le rôle d'intermédiaire pour régler leur relation vis-à-vis de Xavière, pour en quelque sorte la travailler à la suite des confrontations qui se déroulent avec cette « petite garce jalouse »⁹⁸. La problématique que nous évoquons ici, revient, à son tour, à la question sur le manque d'identité onomastique dans *L'Invitée*. Nous osons dire que cette relation non équilibrée du trio, fonctionne en soi comme un véritable opérateur d'identification dans ce roman. Outre le nom, il existe comme le dit Gasparini, de tels opérateurs d'identification, qui servent à donner de la vraisemblance à l'histoire racontée. Les relations dans le trio constituent une sorte de parallélisme au passé de l'auteur, notamment à ses relations avec Sartre et Kosakievicz. Cette vraisemblance se mélange avec la fiction du récit, voire un degré de fictionnalité crée par l'absence d'identité entre le narrateur, le personnage principal et l'auteur. Alors, dans cet espace de contradiction se crée le monde à la fois référentiel et fictionnel: le monde où l'auteur recrée son passé réel en inventant des événements fictifs.

Sûrement faudra-t-il aussi mentionner les autres opérateurs d'identification que l'on peut reconnaître dans ce roman ; d'abord celui du lieu : les lieux où se passe l'action de l'histoire racontée sont en grande partie les mêmes que ceux dans lesquels l'auteur du roman a passé sa vie. Dans son *Lettres à Sartre*, nous retrouvons les noms des lieux où ils se sont rendus : Le Dôme, le Métropole, La Coupole, la gare. Puis, il y a leur âge, leur milieu socio-culturel et leur profession qui sont tous étroitement liés à la vie réelle de l'auteur, et qui font partie du monde référentiel du texte.

⁹⁸ Beauvoir 1943/2002, p. 368

4.2 Le 'je' dans *L'Invitée*

L'embrayeur, ou bien le déictique qu'est le pronom personnel 'je', est surtout une marque textuelle qui sert à lier l'énoncé à la situation d'énonciation. Il peut être convenant de comparer ce déictique au modèle saussurien du « signifiant » et du « signifié ». Le 'je' désigne toujours une certaine personne, même si toutes personnes représentent un 'je'. Le modèle s'applique facilement à tout texte purement autobiographique, où il n'est pas question de l'autorité du destinataire. Nous savons, en tant que lecteurs d'une autobiographie, que nous nous trouvons face à un texte fondé sur des faits en principe strictement réels, et qui, en tant que texte, résultent d'un acte illocutoire référentiel. Le 'je' d'un tel texte est alors identique au 'je' constituant l'aspect référentiel de ce texte. Il n'en va pas de même pour le 'je' d'un texte autofictif. Nous venons d'évoquer le statut douteux de ce 'je', en ce que celui-ci ne proclame pas vraiment son identité avec l'auteur, notamment selon la définition donnée par Gasparini, où celui-ci admet « qu'il existe, outre les nom et les prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socio-culturel, leur profession, leurs aspirations, etc »⁹⁹. Nous n'avons aucun savoir absolu sur le lien d'identité entre le 'je' narrateur et le 'je' narré. Or, en nous fondant sur cette définition de l'autofiction donnée par Gasparini, elle nous aidera à lier l'énoncé à l'acte d'énonciation et ainsi à lier le 'je' narré au 'je' narrateur.

Dans ce roman, nous trouvons trois instances narratives qui disent 'je'. Nous pouvons en distinguer une voix narrative principale, voire un narrateur extra-hétérodiégétique, qui délègue verticalement la narration aux deux autres instances narratives. Cette voix principale est celle du protagoniste, Françoise, sur qui il y a focalisation interne. Le récit privilégie sa vision à elle, et nous avons, en tant que lecteurs, accès à sa subjectivité : « Françoise hésita ; elle sentait ça très fort ; les couloirs, la salle, le plateau ne s'était pas évanoui quand elle avait refermé la porte sur eux ; mais ils n'existaient plus que derrière la porte, à distance »¹⁰⁰. Cette citation représente une narration en discours indirect libre, où la voix narrative s'enchevêtre avec les pensées de Françoise. Le narrateur ne s'identifie pas de façon explicite, et nous nous trouvons

⁹⁹ Gasparini 2004, p.25

¹⁰⁰ Beauvoir, 1943/2002 p. 17

en face d'une superposition de voix, ou encore, comme nous l'avons déjà dit, de polyphonie. Les deux autres voix ont une fonction secondaire dans le récit, en ce qu'elles sont de caractère intra-hétérodiégétique. Ces histoires, narrées en focalisation zéro, c'est-à-dire par un narrateur omniscient, font partie de l'histoire racontée. Étant des récits hétérodiégétiques, il ne donne le déictique 'je' que dans les monologues internes et dans les parties scéniques du roman. D'ailleurs, nous ne trouvons qu'une narration à la troisième personne, ce qui nous amène à la question posée par Philippe Gasparini : « Est-il je » ? Dans son livre intitulé *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Gasparini rejette la demande de Doubrovsky d'une identité onomastique. Il doit, selon lui, être possible de lier le 'je' narrant au 'je' narré à l'aide d'autres marques personnelles, et il est même possible de raconter sa propre vie à la troisième personne.

Quant à l'identification de l'auteur dans le texte, il existe un procédé narratif qu'on trouve souvent utilisé par l'auteur du roman autobiographique : celui du codage. Ce procédé semble créer une correspondance entre les éléments de l'histoire et leur représentation à travers leurs caractères, leur symbolique, ou leur rapport avec la vie vécue par l'auteur. Nous mentionnons ce procédé en raison de sa pertinence pour *L'Invitée*, roman où Beauvoir semble raconter une histoire où le rapport avec sa propre vie est fort. Lié au codage, c'est surtout le choix des noms du roman qu'il importera d'étudier de plus près. Procédé d'agent secret, le codage permet à l'auteur d'un texte de raconter sa propre vie sans être reconnu par le lecteur, à moins que celui-ci soit capable de lier l'écrit à sa source à l'aide, par exemple, des initiales. Lorsque nous choisissons d'employer le terme de codage pour expliquer les noms figurant dans *L'Invitée*, c'est en raison de la combinaison que nous trouvons dans ce roman entre la vie réelle de l'auteur, la philosophie dont on s'occupe à l'époque, et la façon captivante de raconter une histoire qui nous semble être fortement ancrée dans le réel, sans se manifester avec son propre nom, voire sans utiliser l'identité onomastique. La correspondance dont nous venons de parler, apparaît à travers le prénom de Françoise, nom évocateur d'identité dans ce texte. Ce que nous appelons codage dans *L'Invitée* n'est pas une manifestation traditionnelle de ce terme, car le nom n'y reflète pas les initiales mêmes de l'auteur. Alors faut-il que le lecteur ait une connaissance plus grande de l'auteur pour être capable de lire le roman d'une telle manière. La perception du texte et le rôle que joue le lecteur comme destinataire

portent nos réflexions vers la théorie du lecteur modèle, théorie développée par Umberto Eco. Nous y reviendrons par la suite.

Revenons d'abord au codage : qu'est-ce qui forme la base sur laquelle nous pouvons fonder notre théorie sur le codage dans *L'Invitée*? Premièrement, il y a le nom de Françoise, qui était aussi le prénom de la mère de l'auteur. Nous pouvons regarder ce nom comme un centre dans le roman, pas uniquement à cause de son appartenance au protagoniste, mais en raison de son rapport avec la vie intime de l'auteur. Un autre aspect que porte ce nom c'est le rôle éducatif que joue Françoise vis-à-vis de Xavière. Leur statut hiérarchique se manifeste explicitement à l'occasion d'une conversation sur leurs relations :

« Vous avez cru que nous nous étions donné le mot pour vous faire la morale ? »[Pierre] (...)
«Vous aviez l'air de deux grandes personnes morigénant une enfant, dit Xavière, qui ne semblait guère bouder que par scrupule.»¹⁰¹

Cette phrase devient très importante en ce qui concerne le codage lié au prénom de Pierre. Regardons la forte ressemblance phonétique qu'a ce nom avec le nom 'père'. Il devient difficile, à la lumière de cette phrase en particulier, d'ignorer cette ressemblance lorsque nous étudions les statuts qu'ont les caractères figurant dans ce texte. L'importance du nom Pierre ne diminue guère si nous l'étudions dans son sens propre; celui d'une pierre, qui annonce une instance dure et solide, mais aussi quelque chose d'insensible et d'impassible. Les connotations que nous donne ce mot permettent ainsi de parler de codage quant au nom de Pierre. La caractérisation donnée de ce personnage paraît étroitement liée à la caractérisation figurant dans les dictionnaires, qui expliquent le mot 'pierre'. Nous avons choisi trois passages dans le texte, où la dureté de Pierre est explicitement présentée :

« Trois cafés en tasse, dit Pierre. Vous êtes un obstiné, dit Gerbert. L'autre jour, avec Vuillemin on a mesuré : les verres tiennent exactement autant »¹⁰² (...) « Ça m'amuse toujours, cette manière que tu as de regarder comme des vertus morales des bons sentiments qu'on te porte. C'est encore une façon de te prendre pour Dieu en personne [Françoise] (...) Elle m'a invité à prendre le thé chez elle et pour la première fois, quand je l'ai embrassée, elle

¹⁰¹ Beauvoir 1943/2002, p. 78

¹⁰² *Ibid*, p. 111

m'a rendu mes baisers. Jusqu'à trois heures du matin, elle est restée dans mes bras avec un air de total abandon » (...) « Je t'ai dit que tu finirais par coucher avec elle [Françoise]. D'un sourire elle essaya d'atténuer la brutalité de ces mots »¹⁰³ (...) « Tu sais bien que je ne suis pas un sensuel, dit Pierre. Tout ce que je demande, c'est de pouvoir retrouver n'importe quand des visages comme ceux de cette nuit, des moments où moi seul au monde existe pour elle »¹⁰⁴.

Nous voyons alors comment le portrait de Pierre, donné par le narrateur, ouvre sur l'image que nous avons de lui comme d'une personne peu sensible, notamment dans ses rapports avec Françoise. Ainsi, il devient facile de lier son prénom à sa personnalité. Regardons le prénom de Xavière et son sens étymologique : ce prénom signifie « maison neuve »¹⁰⁵. Cette signification représente un parallèle aux sentiments de Françoise dans *L'Invitée* : « Longtemps, Xavière n'avait été qu'un fragment de la vie de Françoise ; elle était soudain devenue l'unique réalité souveraine et Françoise n'avait plus que la pâle consistance d'une image »¹⁰⁶. Cette citation annonce que Françoise se sent captivée et transformée en l'Autre. C'est comme si son âme et sa conscience sont littéralement descendues chez Xavière. C'est ce rapport qu'ont les protagonistes dans ce texte avec leurs traits personnels qui sert de base pour ce que nous appelons codage dans *L'Invitée*. C'est aussi à travers cette sorte de codage qu'il devient possible à parler de Françoise comme la réincarnation même de Beauvoir. Or, comme nous l'avons déjà dit, une telle interprétation demande au lecteur d'être capable d'appliquer ses connaissances pour mieux pénétrer le texte. Revenons alors à la théorie éconienne sur le statut du lecteur vis-à-vis de l'écrit.

La réception connaît de diverses théories, dont celle d'Umberto Eco, où il traite du rôle que joue le lecteur qui envisage de lire un texte; cette théorie a une grande pertinence en ce qui concerne le roman *L'Invitée*. Regardons la notion du lecteur modèle: pour que la réception d'un texte soit idéale, son destinataire doit, selon Umberto Eco, être capable d'en avoir une lecture adéquate. Comme un texte dépend du destinataire pour qu'il soit actualisé, on peut dire que le texte en soi ne suffit pas à son achèvement. Le texte est donc une manifestation linguistique incomplète. En

¹⁰³ Beauvoir 1943/2002, p. 373

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 260

¹⁰⁵ <http://meilleursprenoms.com/Etymologie/Etymologie.php3?search=xaviere&image.x=0&image.y=0>

¹⁰⁶ Beauvoir 1943/2002, p. 364

confrontant un texte, il est au lecteur d'actualiser les codes grammaticaux et sémantiques ; le lecteur doit-il alors avoir la compétence grammaticale pour pouvoir en interpréter le message. Ce qu'il est surtout question d'actualiser, c'est le tissu de ce qu'Eco appelle « le non-dit »¹⁰⁷. Ce « non-dit » n'est pas à trouver à la surface du texte, mais plutôt dans le véritable acte de lecture de celui-ci. Nous pouvons en conclure que le texte, en tant que manifestation linguistique, dépend du lecteur pour qu'il ait aussi une dimension sémantique située par-delà le plan linguistique. Pour qu'une telle actualisation d'un texte soit possible, il faut la coopération du lecteur. Cette coopération n'est pas simplement un acte contrôlé par le destinataire ; en fait, l'auteur, dans son acte d'écriture, prévoit déjà l'interprétation du lecteur. C'est donc une stratégie de la part de l'auteur pour obtenir une compréhension de la part du lecteur. Eco emploie le terme d'*intentio auctoris* à propos de cette stratégie, à côté d'*intentio operis* et d'*intentio lectoris*. L'auteur, l'œuvre et le lecteur ont chacun une intention ; on ne doit ni chercher dans l'œuvre exclusivement ce que l'auteur a tenté de dire, ni trop se fier à ce que le lecteur cherche à y trouver. Il faut avant tout chercher exclusivement ce que dit le texte. Nous venons de mentionner la pertinence qu'a cette théorie pour *L'Invitée*. Alors, comment s'appliquerait-elle à ce roman ?

L'Invitée présente un texte qui semble englober de multiples niveaux sémantiques. Dans ce texte, comment pourrions-nous connaître cette intention de l'auteur dont parle Eco dans sa théorie? Quels sont les éléments qui font alors de ce texte un réseau de codes à interpréter ? Nous y trouvons des manifestations personnelles. Elles représentent des marques d'identification, tantôt d'un caractère philosophique, tantôt d'un caractère sociologique. Il faut d'abord prendre conscience des traces de soi qui y sont mises par Beauvoir. C'est-à-dire que nous regarderons la coopération entre le destinataire et le texte comme étroitement liée à ces signes interprétatifs mis dans le texte par l'auteur.

Nous allons voir comment Beauvoir semble appliquer ce procédé, ce codage, pour obtenir une certaine distance de soi par soi. Le texte apparaît comme un travail

¹⁰⁷ http://home.ican.net/~galandor/littera/syn_eco2.htm

personnel où une connaissance de soi par soi-même en est question, et dans ce but narcissique, le meilleur achèvement dépend de la possibilité de prendre ses distances par rapport à soi-même. Le codage du `je' du récit devient ainsi une sorte de `jeu' du récit : le narrateur, tente-t-il de se cacher derrière la narration à la troisième personne ? Est-ce un jeu vis-à-vis de soi-même, ou vis-à-vis du lecteur? Peut-être les deux ; il serait plus facile de raconter sa vie que de se trouver dans sa propre histoire au moment où celle-ci est racontée. Et, il semble plus facile de raconter son passé et son propre état d'esprit derrière le masque que constitue l'approche narratologique à la troisième personne.

4.3 L'aspect philosophique comme marque générique

À quoi servirait-il de regarder *L'Invitée* comme un texte autofictif ? Pourquoi ne pas le définir comme un roman constitué de multiples fragments autobiographiques? On pourrait bien questionner le genre littéraire de *L'Invitée* ; est-ce que l'on a affaire à un roman fictionnel, où le narrateur présente un personnage fictif, ou serait-il possible d'interpréter ce récit comme une recreation des événements vécus par le narrateur? Comme l'explique Philippe Gasparini, le lecteur est appelé à se demander "Est-il je?". Le choix générique de l'autofiction sert à de multiples fonctions textuelles importantes pour notre interprétation du texte. Ce que nous tentons de dire, c'est que l'autofiction, notamment dans la définition qu'en présente Gasparini, nous offre la possibilité d'appliquer les effets textuels sur le message du texte même. C'est donc une sorte de « supergenre » à cause de sa capacité à intégrer d'autres genres, notamment ceux de l'autobiographie et de la fiction romanesque. En nuisant aux limites génériques autobiographiques, ce néologisme proclame une nouvelle identité pour son genre, et il semble, en tant que métatexte, dire quelque chose de nouveau sur ce que le texte autobiographique *devrait* contenir. Ainsi devient-il possible d'être attentif à l'aspect philosophique de *L'Invitée*, qui paraît comme la vraie fondation pour le `je' de ce récit.

Cet aspect même est le constituant de l'histoire racontée, et, à l'aide de la définition de l'autofiction que donne Gasparini, nous avons là un point de départ pour en comprendre son vrai sens. Ainsi, cette définition, plus vaste que celle donnée par l'inventeur du genre, Serge Doubrovsky, ouvre sur un espace textuel où une discussion à un niveau métatextuel et philosophique devient possible, même nécessaire, pour accomplir notre lecture globale du texte. Donc, ce n'est pas simplement le genre de l'autofiction qui, à lui- seul, marque le néologisme et qui y est inhérent. Il faut regarder ce genre à la lumière de sa mise-en-abîme générique, notamment à la lumière des limitatons traditionnelles du genre de l'autobiographie, pour pouvoir avoir une idée de l'ouverture que représente l'autofiction. La définition de Gasparini de ce genre nous permet d'interpréter l'aspect philosophique dans *L'Invitée* comme une sorte d'identité présente dans un texte de ce genre. C'est donc un texte autofictif où la demande d'identité onomastique, demande posée par Lejeune pour ce genre, est renversée par une identité philosophique. L'auteur étant philosophe existentialiste, cette identité philosophique nous permet à son tour de lier l'histoire racontée et le 'je' voire 'elle' narré au 'je' voire 'elle' narrant et à l'auteur même.

L'identité philosophique donne aussi une autre fonction à l'histoire racontée, fonction qui est liée au critère d'aventure du langage que présente Doubrovsky dans sa définition de l'autofiction. Nous allons traiter de cette fonction plus loin, et nous nous contentons maintenant simplement d'évoquer le fait que Beauvoir semble appliquer un langage philosophique pour accomplir ce qui implique la citation paratextuelle figurant en exergue du roman.

L'Invitée est un roman à narrateur à la troisième personne. Comment serait-il alors possible de le présenter comme un roman autofictionnel? Pour faire cela, il faut prendre en compte la vie même, notamment la vie intellectuelle de l'auteur du roman, et la comparer aux événements et aux positions intellectuelles présentés dans ce récit. Nous aurons donc affaire à une dualité où se mélangent la fiction du roman et l'autobiographie référentielle.

Revenons maintenant à la discussion sur le lecteur modèle, selon Eco, et le rôle que joue celui-ci, pour notre interprétation du texte. Nous y trouvons au premier plan le domaine le plus évident ; celui de la connaissance linguistique / grammaticale dont parle Eco. Bien sûr il faut que le lecteur ait la compétence grammaticale nécessaire pour que le message actuel soit actualisé et compris par le destinataire. Il existe aussi d'autres phénomènes à interpréter, tel que la taxonomie philosophique que nous y trouvons et des indices de caractère socio-culturel. La rencontre entre le texte et son lecteur est toujours soumise à la condition universelle que constitue la connaissance linguistique du lecteur. Il serait alors superflu de l'expliquer séparément. Or, lié au champ philosophique, ce même domaine devient de plus en plus intéressant, en ce que nous appliquons toujours nos connaissances grammaticales et linguistiques au texte pour en tirer le sens.

Lorsque nous choisissons de focaliser sur le domaine philosophique dans *L'Invitée*, c'est parce que la connaissance linguistique nous permet de voir au cœur du texte une thématique que nous pourrions lier à nos connaissances extra-textuelles de la vie et des positions intellectuelles de l'auteur. De plus, en termes de musique, nous pourrions dire que la citation hégélienne mise en exergue du roman représente un prélude pour le texte à suivre. « Chaque conscience poursuit la mort de l'autre » : la citation, lue de manière concrète, est très explicite. Elle paraît comme la vraie essence de la philosophie qu'a Hegel sur le maître et l'esclave. Est-ce que Beauvoir tente d'appliquer cette philosophie à la relation traditionnelle entre l'homme et « le deuxième sexe » ? Regardons cette citation, tirée de *La force de l'âge* : « Entre deux individus, l'harmonie n'est jamais donnée, elle doit indéfiniment se conquérir »¹⁰⁸. N'est-ce pas seulement une autre manière d'exprimer la pensée hégélienne? Le meurtre de Xavière dans *L'Invitée* paraît comme une confirmation de la citation en question. Beauvoir semble adapter la dialectique hégélienne en y appliquant une dimension philosophique à propos des sexes. Pourrions-nous regarder l'homme et « le deuxième sexe » comme les deux antithèses que nous retrouvons dans la dialectique de Hegel?

¹⁰⁸ Beauvoir 1960, p.298

Dans *L'Invitée*, sans aucun doute. Dans ce roman, le rôle que joue cette citation est même doublé. D'abord, la philosophie hégélienne s'appliquerait parfaitement à la thématique des sexes dans le roman, mais elle s'applique autant, sinon davantage, à la relation entre Françoise et Xavière. Voilà donc la double fonction que nous venons de mentionner. Pourtant, même si nous parlons d'une relation entre Françoise et Pierre à un niveau, et une relation entre Françoise et Xavière à un autre niveau, ces deux liaisons se mélangent sur un troisième plan, sur lequel ces personnages tentent de former un trio équilibré. Regardons quelques passages qui illustrent le développement du déséquilibre dans la relation de Françoise et de Pierre :

« Ce qu'il y a, ce que j'aime bien les commencements [Pierre] » (...) « Peut-être, dit Françoise, mais moi, ça ne m'intéresserait pas une aventure sans lendemain » (...) « C'est plus fort que moi, je suis une femme fidèle [Françoise] » (...) « On ne peut pas parler de fidélité, ou d'infidélité entre nous » (...) « Toi et moi, on ne fait qu'un ; c'est vrai, tu sais, on ne peut pas nous définir l'un sans l'autre [Pierre] »¹⁰⁹.

Cette partie du texte a une grande importance en ce qui concerne la dialectique hégélienne. La parole de Pierre annonce sa position et sa souveraineté dans sa relation avec Françoise. Son comportement exprime son droit à lui d'être infidèle. Il assure à Françoise que ses actes, quels qu'ils soient, ne pourraient jamais surpasser l'unité du couple. Françoise semble l'accepter au début, même si elle comprend que la fidélité est nécessaire pour que leur relation soit équilibrée. En affirmant qu'elle regarde la fidélité comme base d'une relation, Françoise prend, involontairement, ses distances vis-à-vis de Pierre. Elle paraît inconsciente maintenant, mais plus tard, dans une conversation avec Gerbert, nous voyons comment elle commence à avoir des doutes lorsqu'ils parlent de la valeur des mots :

« C'est peut-être vrai, dit Françoise, avec Pierre, on se sert tant de mots ; mais qu'y a-t-il au juste dessous ? (...) L'angoisse qui la saisit si soudain était si violente qu'elle eut presque envie de crier » (...) « Elle allait retrouver Pierre, ils diraient ensemble des phrases, et puis ils se quitteraient ; si l'amitié de Pierre et de Xavière n'était qu'un mirage creux, l'amour de Françoise et de Pierre n'existait pas d'avantage ; il n'y avait rien qu'un grouillement

¹⁰⁹ Beauvoir 1943/2002 p. 29

¹¹⁰ *Ibid*, p. 159

désordonné de chair et de pensée, avec au bout de la mort »¹¹¹.

Cette partie nous présente l'un des premiers moments de compréhension et de prise de conscience de Françoise envers son propre statut dans la relation. Elle commence dès maintenant-là à avoir une plus forte préoccupation d'elle-même et, une fois établi, le scepticisme ne la quittera pas. En tant que femme, Françoise porte, dès lors, l'image du « deuxième sexe ».

Beauvoir a un passé philosophique : elle est philosophe par formation et elle a passé l'agrégation de philosophie avec une mention exceptionnelle. Nous voyons dans *L'Invitée* comment ce roman reflète la vie même de Beauvoir. Compagne de Jean-Paul Sartre, Beauvoir se trouve au centre de la création de l'existentialisme français, courant de pensée qui coopère avec la phénoménologie dans la dimension philosophique du roman.

Nous entendons les échos philosophiques, tous d'un caractère conforme à la philosophie existentialiste, à travers tout le texte: « Elle n'avait pas tant envie de whisky : C'étaient ces corridors noirs qui l'attiraient. Quand elle n'était pas là, cette odeur de poussière, cette pénombre, cette solitude désolée, tout ça n'existait pas du tout »¹¹². Ce passage représente l'idée phénoménologique et existentialiste où le point de départ de l'existence est la présence et la subjectivité de l'individu. L'absence de l'individu crée le néant ; c'est alors à travers le soi qu'existe le monde. Tout dépend de l'individu ; on a tout à perdre, mais aussi tout à gagner. Cette idée de l'homme comme le centre de l'univers est typique du courant existentialiste :

« Les choses qui n'existent pas pour moi, il me semble qu'ils n'existent absolument pas (...) Elle sentait ça très fort ; les couloirs, la salle, le plateau ne s'étaient pas évanouis quand elle avait refermé la porte sur eux ; mais ils n'existaient plus que derrière la porte, à distance »¹¹³

Dans les raisonnements de Françoise, nous reconnaissons la phénoménologie

¹¹¹ Beauvoir 1943/2002, p. 159

¹¹² *Ibid*, p.12

¹¹³ *Ibid*, p.17

hégélienne, point de départ pour l'existentialisme sartrien, qui présente l'idée de la connaissance et le 'je' savant comme impliqués dans l'existence des objets. Il faut que l'homme soit capable de prendre ses distances à l'objet et que cet objet soit considéré comme s'il était hors de notre relation avec l'objet même. En d'autres mots, c'est l'activité de notre conscience qui pose et détermine le monde. Le percevoir est donc arbitraire, en ce que l'expérience est un processus réfléchi dans soi : « La catégorie *intuitionnée*, la *chose trouvée*, entre dans la conscience en tant qu'*être-pour-soi* du Je qui se sait maintenant, dans l'essence objective, comme le *Soi* »¹¹⁴. Cette idée nous semble toute à fait identique aux pensées de Françoise. Nous pourrions alors commencer à parler d'une identité philosophique dans ce roman. Cela est possible grâce aux nombreuses marques philosophiques dans le texte, qui paraissent comme de vrais reflets de la vie et des pensées de Beauvoir en tant que philosophe.

Le manque d'identification onomastique dans *L'Invitée* crée un problème générique pour ce roman si l'on veut parler de l'autofiction à son propos. Apparemment, nous ne pouvons en principe pas le caractériser comme un roman autofictionnel, car ce genre demande une certaine identité. Or, lorsque nous étudions de plus près ce roman, nous y découvrons ces autres traits qui importent pour sa classification générique. Ces traits, ainsi que sa profondeur philosophique, ont alors un double rôle en ce qu'ils constituent à la fois la base pour une étude générique et la base pour une étude philosophique, qui toutes les deux importent pour la compréhension du roman. La façon d'englober la philosophie existentialiste dans le texte, la manière de présenter les personnages qui y jouent des rôles conformes à cette philosophie, nous permettent de parler d'une écriture littéraire proche ou même faisant partie du genre de l'autofiction.

L'aventure du langage, constituée dans *L'Invitée* par de multiples manifestations philosophiques, est un des critères les plus importants à ce propos. La manière dont Beauvoir se sert de la philosophie pour raconter son passé est essentielle pour le statut

¹¹⁴ Hegel 1807/1993 (pour la traduction française), p.418

générique de son texte. Ce que nous tentons de dire, c'est que l'écriture littéraire comme marque générique de l'autofiction, chez Beauvoir paraît comme une écriture philosophique. L'aventure du langage, qui, chez Doubrovsky est presque exclusivement de caractère langagier, paraît dans *L'Invitée* sous une forme beaucoup plus sémantique. En même temps qu'elle raconte son passé, Beauvoir semble si préoccupée par cette philosophie, qu'elle la laisse déterminer et former la succession même de l'histoire racontée. Chez Doubrovsky, nous trouvons un changement : l'histoire au début aventureuse, voire fictive, se transforme en une réalité tragique et autobiographique au milieu du texte. C'est donc une tournure de la fiction à l'autobiographie. Inversement, nous aimerions affirmer, après une étude philosophique de *L'Invitée*, que ce roman représente une tournure diamétralement opposée à celle qui caractérise *Le livre brisé*, en ce que l'histoire, au début vraisemblable et conforme à la vie même de Beauvoir, se transforme en fiction par le meurtre de Xavière.

En effet, *L'Invitée*, semble-t-il, représente « l'achèvement » de cette philosophie, où « chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». Malgré sa fascination indubitable pour la philosophie et la phénoménologie hégéliennes, l'idée que l'auteur soit capable de vraiment commettre un meurtre autrement que métaphoriquement semble improbable. Donc, c'est à travers le texte que Beauvoir aura la possibilité de réaliser cette idée. Le texte romanesque apporte ainsi une nouvelle dimension à la philosophie, en ce qu'il représente en lui-même un autre champ de combat des consciences rivalisantes. Il n'y a qu'à travers le texte romanesque, voire autofictionnel, que ce combat pourrait aboutir à la vraie fin philosophique. Dans les lignes précédant le meurtre, Beauvoir se sert d'un langage philosophique pour légitimer cette fin brutale :

« Mais pour moi, une idée, ce n'est pas théorique, dit Françoise, ça s'éprouve, ou si ça reste théorique, ça ne compte pas (...) je n'aurais pas attendu Xavière pour m'aviser que ma conscience n'était pas unique au monde (...) Xavière ne se renonçait jamais, si haut qu'elle vous situât, même lorsqu'elle vous chérissait, on restait un objet pour elle [Pierre] » (...) « Il

faudrait tuer Xavière [Françoise]»¹¹⁵

L'acte même du meurtre a évidemment aussi une importance toute particulière dans la rencontre phénoménologique avec l'horizon d'attente du lecteur. Cet horizon, constitué de nos préjugés et de notre interprétation du passé, influence notre attente vis-à-vis du texte. La façon de présenter les idées de Françoise, qui connaît un changement dynamique dans ses relations aux autres, rencontre chez le lecteur des préjugés, dans le sens que l'on connaît de ce terme chez Gadamer. À leur tour, ces préjugés nous rendent capables d'interpréter un tel événement que celui qui termine le roman.

Passons maintenant à d'autres phénomènes textuels à interpréter, tels que les marques socio-culturelles dans ce texte. L'absence d'identification onomastique dans *L'Invitée* le rend comparable à un roman autobiographique. Or, lorsque nous étudions de plus près ce roman, nous y découvrons d'autres traits qui importent pour sa classification générique, nous venons de le voir.

4.3.1 Voix dialogiques et écho philosophique

L'Invitée est un récit à la troisième personne, et l'écriture y est souvent dominée par le discours rapporté, notamment le style indirect libre. Plus complexe que les discours direct ou indirect, le style indirect libre résulte d'une fusion entre la voix du narrateur et celle du personnage de l'histoire racontée. Ainsi, le discours indirect libre permet la présence du narrateur dans le texte de sorte qu'il communique sa sympathie ou, par contre, sa médisance envers le personnage en question. Revenons à une citation particulière, tirée de *L'Invitée*, qui démontre cette orchestration de voix :

« Quand elle n'était pas là, cette odeur de poussière, cette pénombre, cette solitude désolée, tout ça n'existait pour personne, ça n'existait pas du tout. Et maintenant, elle était là, le rouge

¹¹⁵ Beauvoir 1943/2002, p. 376

du tapis perçait l'obscurité comme une veilleuse timide. Elle avait ce pouvoir : sa présence arrachait les choses à leur inconscience, elle leur donnait leur couleur, leur odeur »¹¹⁶

Dans cette citation, nous voyons la complexité du discours indirect libre : cet extrait contient non seulement une voix, mais aussi, une superposition de voix. La narratrice, qui mène la plume, est présente en ce qu'elle décrit, en focalisation interne, les pensées de Françoise. Il importe de souligner l'alternance d'une narration homodiégétique, déléguée verticalement, qui domine lorsque le narrateur donne voix aux personnes dans le récit, et d'une narration hétérodiégétique, lorsque le narrateur décrit et rapporte le discours, ce qui constitue le discours indirect libre. Ainsi, nous pouvons insister sur la narration intra-hétérodiégétique comme élément constitutif de polyphonie : « Elle avait ce pouvoir : sa présence arrachait les choses à leur inconscience, elle leur donnait leur couleur, leur odeur ». Nous ne savons pas explicitement qui parle, qui possède cette chaîne de réflexions philosophiques existentialistes. Il y a une fusion entre le narrateur et la protagoniste, mais pas exclusivement entre eux. Nous pensons qu'il y est présente une voix supérieure, qui influe de manière importante sur le discours. Cette voix dominante est, comme nous venons de le dire, une voix conforme à la philosophie et phénoménologie hégélienne :

« Dans la perception se rencontrent maintenant aussi diverses propriétés qui paraissent être propriétés de la chose ; seulement la chose est Un, et à propos de cette diversité par quoi elle cesserait d'être Un, nous sommes conscients qu'elle [la diversité] tombe en nous. Cette chose n'est donc blanche en fait que rapportée à *notre* œil, piquante *également* [rapportée] à *notre* langue, *également* cubique à *notre* toucher, et ainsi de suite »¹¹⁷.

La citation hégélienne ci-dessus s'applique bien à *L'Invitée*. Ou il serait peut-être plus légitime de dire que *L'Invitée* s'appliquerait à la citation hégélienne. En tout cas, ce roman beauvoirien nous donne l'impression que Beauvoir ait établi toute une métonymie de la philosophie hégélienne par ce texte. L'histoire de *L'Invitée* est remplie de moments annonçant de la subjectivité, des idées phénoménologiques et existentialistes, qui, selon nous, se mélangent avec la voix du narrateur et celle des

¹¹⁶ Beauvoir 1943/2002, p. 12

¹¹⁷ Hegel 1807/1993 (pour la traduction française), p.129

personnages dans un discours polyphonique.

Nous pensons que le discours direct présente aussi une fusion de voix dans le texte. Tous les personnages y semblent jouer des rôles, des rôles qui fortifient la dominance philosophique du texte. Dans les dialogues, nous avons l'impression qu'il s'agit plus ou moins d'un jeu masqué, où les personnages ne se dévoilent jamais tout à fait. Par contre, le discours indirect libre, qui sert à expliquer et approfondir les pensées des personnages, nous apporte de la subjectivité et les pensées dévoilées des personnages :

« - C'est à moi qu'elle en voulait aujourd'hui, dit Françoise. - Oui, parce que tu as fait des réserves touchant nos projets d'avenir ; elle est jalouse de toi pas seulement à cause de moi, mais par rapport à toi - même [Pierre]. - Je sais bien, dit Françoise. Si Pierre voulait lui ôter un poids du cœur, il s'y prenait mal, elle se sentait de plus en plus opprimée. - Je trouve ça pénible, dit-elle, ça fait un amour sans aucune amitié ; on a l'impression d'être aimé contre soi, pas pour soi. - Ça, c'est sa manière d'aimer, dit Pierre. Il s'accommodait très bien de cet amour, il avait même l'impression d'avoir remporté une victoire sur Xavière. Tandis que Françoise se sentait douloureusement à la merci de ce cœur passionné et ombrageux, elle n'existait plus qu'à travers les sentiments capricieux que Xavière lui portait ; cette sorcière s'était emparé de son image et lui faisait subir à son gré les pires envoûtements. En ce moment, Françoise était une indésirable, une âme mesquine et desséchée ; il lui fallait attendre un sourire de Xavière pour retrouver quelque approbation de soi-même. – Enfin, on verra bien de quelle humeur elle sera, dit-elle. Mais c'était une vraie angoisse de dépendre à ce point dans son bonheur et jusque dans son être même de cette conscience étrangère et rebelle »¹¹⁸.

Nous voyons bien comme il est difficile, dans le discours indirect libre, de séparer les voix l'une de l'autre. Parfois, la voix de Françoise semble se mélanger avec la voix de Pierre : « Il s'accommodait très bien de cet amour, il avait même l'impression d'avoir remporté une victoire sur Xavière ». Dans cette réflexion, nous trouvons une polyphonie constituée par l'orchestration de la voix du narrateur, de la voix de Pierre et de la voix de Françoise. De plus, nous entendons la voix de la philosophie hégélienne, insistant sur « la mort de l'autre » comme une victoire pour la conscience. Le fait que les énoncés au discours direct dans les dialogues ne dévoilent pas vraiment les pensées les plus profondes des âmes des personnages, nous annonce que l'existence est subjective et que le dévoilement serait de mettre à nu ses propres

¹¹⁸ Beauvoir 1943/2002, p. 298-299

faiblesses.

Il nous semble que Françoise dévoile sa personnalité au fur et à mesure, vis-à-vis de Xavière. Elles mènent des conversations où Françoise ne semble pas « garder les cartes en main », ce qui résulte en la réflexion suivante chez Françoise : « Qu'elle le voulut ou non, Xavière était rivée à elle par un lien plus fort que la haine ou l'amour ; Françoise n'était pas devant elle une proie parmi d'autres, elle était la substance même de sa vie »¹¹⁹. Pourtant, il y a une sorte de prédiction au début du texte, annonçant la force du personnage de Xavière : « Je vais emmener Xavière avec nous ce soir, dit-elle. On ira au dancing. Ça m'amuse. J'espère qu'elle neutralisera Élisabeth »¹²⁰. A ce moment, Françoise ne sait guère que c'est elle qui sera « neutralisée » par cette « invitée ». Seul le mensonge lui offre le retablissement de soi :

« On pouvait bien lui accorder une ration quotidienne de mensonges apaisants. Méprisée, dupée, ce n'était plus elle [Xavière] qui disputerait à Françoise sa place dans le monde (...) Toutes ses valeurs truquées, avait dévoilé leur faiblesse et c'étaient les vieilles vertus dédaignées qui remportaient la victoire. - J'ai gagné, pensa Françoise avec triomphe. De nouveau, elle existait seule (...) Xavière n'était plus rien qu'une vaine palpitation vivante »¹²¹.

4.4 *L'Invitée* comme mise en abîme des *Mots*

« Longtemps, Xavière n'avait été qu'un fragment de la vie de Françoise ; elle était soudain devenue l'unique réalité souveraine et Françoise n'avait plus que la pâle consistance d'une image. –Pourquoi elle plutôt que moi ? pensa Françoise »¹²² (...) « Il faudrait tuer Xavière »¹²³.

¹¹⁹ Beauvoir 1943/2002, p.315

¹²⁰ *Ibid*, p.27

¹²¹ *Ibid*, p. 467

¹²² *Ibid*, p. 364

¹²³ *Ibid*, p. 376

« J'étais inoffensif, je devins méchant. Qu'est-ce qui m'empêchait de crever les yeux de Daisy ? Mort de peur, je me répondais : rien »¹²⁴.

Dans *Les Mots*, lorsque Poulou joue sur son pouvoir de Dieu dans l'histoire racontée, la philosophie hégélienne est présente comme un modèle d'explication latent. Nous trouvons aussi chez Sartre, qui dans *Les Mots* opère sous son prénom d'enfance, le sobriquet Poulou, une lutte entre deux consciences. Poulou se rend compte qu'il est capable, à l'aide des mots, d'anéantir autrui. Dans *L'Invitée*, Beauvoir laisse la protagoniste accomplir l'idée de tuer Xavière, là aussi à travers le texte. Sans les mots, Beauvoir serait probablement incapable de pouvoir réaliser un tel événement. Le texte, constitué de mots, est ainsi le seul instrument pour accomplir l'impossible : « je n'ai que des mots. Faux ou pas, je n'ai pas d'autre instrument »¹²⁵.

¹²⁴ Sartre 1964, p.122

¹²⁵ Doubrovsky 1989/2003, p. 460

5 Autofiction : création de soi par l'objectivisation de soi

5.1 L'objectivisation : manière masculine de penser ?

Les « assassinats » qui se sont produits dans *L'Invitée* et *Le livre brisé* ont deux effets différents pour les textes en ce que l'un est un acte fictif alors que l'autre est un acte réel. Ce que nous tentons de dire, c'est que même si le roman *L'Invitée* est constitué d'une véritable histoire de vie, le meurtre transforme cette histoire au début de caractère autobiographique en une histoire autofictive. Jusqu'à la scène du meurtre de Xavière, nous nous trouvons face à une histoire où nous pouvons nous reconnaître en tant qu'individus humains. Toutes les pensées affectives de Françoise, sa jalousie et sa peur d'autrui représentent des sentiments universels de l'existence humaine. Dans l'homme, il y a une relation entre la faculté que nous avons de nous regarder comme sujets, alors que les autres sont toujours des objets dans notre perspective de vie. Au moment de la situation d'énonciation, moment du présent immédiat, l'écrivain autofictionnel s'efforce de se raconter, tel qu'il était dans le passé. Cela crée une distance épique, qui à son tour permet une objectivisation de soi. L'écrivain, en tant que sujet, se décrit lui-même en se regardant comme objet. En se racontant, le 'je' narré devient objet pour le 'je' narrant. L'objectivisation représente une distance épique entre le passé et le présent. Cette distance épique demande une transformation de soi qui implique une transformation du sujet en objet. Mettons que les descriptions des autres personnages et l'objectivisation de soi fassent partie d'une manière « masculine » de penser. Dans *L'Invitée*, cette masculinité paraît surtout à travers les descriptions de Pierre, personnage en qui Françoise semble ne pas avoir confiance. Leur relation est dominée par une insécurité par laquelle Françoise est de plus en plus tourmentée:

« Françoise dévisagea Pierre avec tristesse : il n'avait posé aucune question, il était parfaitement indifférent à tout ce que Françoise avait bien pu penser dans la journée ; quand il l'écoutait avec un air d'intérêt, n'était ce que par politesse? »¹²⁶.

¹²⁶ Beauvoir 1943/2002, p. 165

Les pensées de Françoise annoncent un déséquilibre dans leur relation, ce qui implique aussi un état qui s'ancre en particulier dans la différence entre leurs sexes. Nous avons déjà présenté Pierre comme un parallèle à Don Juan, et le fait que Beauvoir sache faire une telle présentation de l'autre sexe, dévoile une qualité masculine en elle. La narratrice semble adopter une perspective et un style masculins.

Cette même objectivisation de soi paraît aussi dans *Le livre brisé*, en ce que tout texte rétrospectif de soi implique un tel changement de perspective. Or, dans ce récit de vie, nous trouvons, comme nous l'avons expliqué, une écriture principalement au présent. C'est-à-dire que nous ne pouvons tracer l'objectivisation de soi qu'après le moment de la disparition d'Ilse. Là commence le style rétrospectif, où le 'je' narrateur se transforme en sujet qui se regarde comme objet! Dans la dernière partie de ce roman, nous nous trouvons en face d'un personnage dédoublé qui essaye de travailler son propre soi. Le problème qu'il « tue » dans le livre devient énorme, à cause d'énoncés divers dans la première partie du roman. La métaphore devient littéralement vraie, et l'auteur devient tout-dépendant des mots pour pouvoir maîtriser la situation dès qu'Ilse meurt. Si Sartre parle d'une reconnaissance de la force des mots à travers l'écriture, nous pouvons dire que celui qui découvre l'impossibilité de changer le monde à l'aide des mots, c'est Doubrovsky. Celui-ci annonce une certaine critique contre Sartre et sa foi à lui en les mots : « Dès qu'on ouvre les *Mots*, sa manière de tout voir, de tout savoir, est trop visible »¹²⁷.

Doubrovsky affirme que même Poulou sait mieux que Sartre adulte que l'on n'écrit jamais avec de la lumière : « Poulou savait ce que Sartre n'a jamais tout à fait su : on n'écrit pas avec de la lumière, mais avec de l'ombre »¹²⁸. Il importe de mentionner le fait que Sartre et Doubrovsky n'arrêtent pas d'écrire même s'ils découvrent que les mots ne suffisent pas pour vraiment pouvoir rompre le destin ou changer le passé. Ils continuent l'écriture après la péripétie de l'histoire racontée : « Mais l'écrivain n'a pas le droit de se taire. Il faut suivre la tâche, terminer l'œuvre. L'écrivain est la part

¹²⁷ Doubrovsky 1989/2003, p.229

¹²⁸ *Ibid*, p. 227

inhumaine de l'homme »¹²⁹. En voici encore un parallèle avec *Les Mots*, après l'acte violent de Poulou :

« Daisy pas mort, l'*Histoire de l'œil* continue. Malgré la vision, la théorie. Comment est-il possible de rester dans un aveuglement lucide une fois qu'on voit clair. *J'ai désinvesti mais je n'ai pas défroqué : j'écris toujours, que faire d'autre ?* Voilà. Si l'*Histoire de l'œil* continue, c'est que Sartre continue à écrire »¹³⁰.

Cette citation marque une différence entre les deux écrivains et Beauvoir, qui arrête l'histoire racontée au comble de celle-ci ; par le meurtre de Xavière. Ce meurtre de l'Autre, malgré son caractère fictif, annonce la brutalité que peuvent avoir les mots. Dans *La force de l'âge*, Beauvoir commente cette partie finale de *L'Invitée*, en disant qu'elle avait la gorge nouée à cause de son pouvoir littéraire à accomplir le meurtre. Nous discuterons plus loin de ce commentaire beauvoirien. Il serait incorrect d'affirmer que la brutalité est simplement une expression de masculinité, mais il y a quelque chose dans les réflexions métalittéraires de ces trois auteurs qui annonce une force captivante par rapport au pouvoir littéraire du narrateur dans le texte. Doubrovsky caractérise cette force comme « la part inhumaine de l'homme ». Sartre la caractérise comme une force par rapport à laquelle il cesse d'être « inoffensif » et devient « méchant »¹³¹.

De ces commentaires métalittéraires, nous pouvons tirer une admiration horrifiée de la part des auteurs envers la manière dont ils sont dirigés par les mots. Les trois livres, autofictionnels à différents degrés, *L'Invitée*, *Le livre brisé* et *Les mots* semblent se refléter en ce qu'ils offrent tous une image d'une « Daisy » et un meurtre de celle-ci. Et nous pouvons sans aucun doute lier le besoin de tuer Daisy, qui dans *Le livre brisé* figure sous le nom d'Ilse et dans *L'Invitée* sous le nom de Xavière, à la philosophie hégélienne, qui est le fondement constitutif de ce dernier texte. La citation « Chaque conscience poursuit la mort de l'autre » devient ainsi élément de base pour tous les livres dans ce trio autofictionnel. Pourtant, la citation hégélienne est

¹²⁹ Doubrovsky 1989/2003, p. 451

¹³⁰ *Ibid*, p. 227

¹³¹ Sartre 1964, p. 122

cadre dirigeant dans *L'Invitée*, où elle est mise en exergue. Au moment du meurtre, le but de l'histoire est achevé, et l'histoire finit ainsi dans la pure fiction par rapport à l'aspect référentiel, fiction qui semble comme une nécessité par rapport à la possibilité d'exécuter la philosophie de Hegel.

Nous avons mentionné que l'aspect générique de *L'Invitée* connaît un changement diamétralement opposé à celui du *Livre brisé*. Ce dernier, qui passe du genre autofictionnel vers le genre autobiographique, est conforme à un aveuglement lucide en ce que la mort d'Ilse donne au narrateur une certaine compréhension de soi tel qu'il était dans le passé. Au contraire, *L'Invitée*, qui se transforme d'une histoire apparemment référentielle en une histoire fictionnelle, paraît à travers la fin fantasmatique comme la « lucidité aveugle », si nous nous permettons de retourner l'expression sartrienne. Le meurtre de Xavière apporte de l'aveuglement au texte, et paraît comme une conséquence de la lutte des consciences qu'annonce la citation hégélienne.

Le jeu de mots lié à l'oxymoron « aveuglement lucide » que nous venons de proposer, nous permet aussi de parler du genre de l'autofiction comme d'un vrai « aveuglement lucide ». Si nous avons manipulé l'expression pour l'appliquer à *L'Invitée*, cela ne veut pas dire que ce livre n'appartient pas, à sa manière, à ce genre. Nous avons simplement présenté une différence distinctive entre la manière dont *L'Invitée* et *Le livre brisé* s'interprètent à partir de l'expression. L'accomplissement de la philosophie hégélienne devient transformateur générique, annonçant de la fictionnalité, et apporte de l'aveuglement à la lucidité, en ce que l'histoire finit dans la pure fiction. Ces deux instances, l'aveuglement et la lucidité, forment ainsi un point de départ pour une discussion de ce qu'est le genre de l'autofiction. En effet, Doubrovsky mentionne lui aussi l'idée de la « lucidité aveugle », disant que « l'aveuglement lucide » des *Mots* est un résultat de sa « lucidité aveugle » et de son « clair-obscur »¹³². De cette façon, nous pouvons réviser notre point de vue en avançant que *Le livre brisé*, étant conforme à cette « lucidité aveugle » plutôt qu'à « l'aveuglement lucide », serait plus proche de porter la marque générique de l'autofiction. L'aveuglement devient critère

¹³² Doubrovsky 1989/2003, p. 230

premier de ce genre, en ce que Doubrovsky affirme que « l'écriture n'éclaire pas la tâche aveugle, elle se produit à partir d'elle »¹³³. En mettant à l'envers l'oxymore « aveuglement lucide », nous réunissons Serge Doubrovsky et Georges Gusdorf par notre manière de traiter la marque générique de l'autofiction : « La vérité n'est pas un trésor caché, déjà là, et qu'il suffirait de mettre en lumière tel qu'il est »¹³⁴. En d'autres mots, le sujet au présent n'a pas la possibilité d'éclaircir ou d'illuminer la tâche aveugle du passé. L'autofiction devient ainsi une preuve que le passé, tel que l'on l'a vécu, ne se découvrira pas à l'aide du sujet présent, car celui-ci est devenu aveugle comme un résultat de la distance épique entre le 'je' narré objectivé et le 'je' narrant en tant que sujet. L'objectivisation dont nous venons de parler, fournit ainsi l'aveuglement.

En ce qui concerne *L'Invitée*, il devient possible de dire, à ce propos, que la narratrice, telle qu'elle est au moment d'écriture, peut se permettre une telle fin brutale justement à cause de cette distance épique, qui sert comme moyen de pouvoir se regarder comme objet. Alors, l'objectivisation implique ainsi une aliénation de soi, à travers laquelle Beauvoir trouve la possibilité de créer cette image de soi, interprétée comme plus ou moins fictive.

5.2 Autofiction – genre du devin aveugle

Dans l'introduction du présent mémoire, nous mentionnons Hélène Jaccomard, qui dans son article « Le pacte oxymoronique » traite du terme de l'autofiction. Plus loin, nous avons lié ce pacte oxymoronique à l'oxymore sartrien de l'« aveuglement lucide » que nous avons retourné en un « lucidité aveugle » pour mieux pouvoir lier l'aveuglement au genre de l'autofiction. Nous aimerions maintenant aller à la base historique de cette expression, qui représente en effet une intertextualité au mythe d'Œdipe Rex et à la tragédie grecque de Sophocle. Cette pièce forme la base de la théorie de Sigmund Freud sur le complexe Œdipien, et raconte l'histoire du Roi Œdipe qui tue son père et épouse sa mère. Celui qui dévoile la vérité à Œdipe

¹³³ Doubrovsky 1989/2003, p. 227

¹³⁴ Gusdorf 1956, p. 119

s'appelle Tirésias, un homme âgé et aveugle qui porte le nom des oracles ; c'est un devin aveugle. Œdipe se crève les yeux après avoir découvert la vérité sur son destin tragique : qu'il a couché avec sa mère et tué son père. Arrêtons-nous au propos de Tirésias et la caractérisation de celui-ci ; le « devin aveugle ». Celle-ci a une grande pertinence pour le genre en question dans le présent mémoire, car les qualités de 'devin' et d'aveugle' au niveau de la rhétorique, sont fortement en conformité avec la caractérisation du genre de l'autofiction, qui lui aussi annonce une contradiction rhétorique interne. Dans l'introduction, nous avons déjà expliqué pourquoi, mais à la lumière de la caractérisation de Tirésias comme devin aveugle, nous pouvons élargir notre compréhension de la qualité oxymoronique du terme. La référence intertextuelle que nous indique le texte de Doubrovsky au mythe d'Œdipe, nous permet ainsi de lier les antonymes l'un à l'autre, de sorte que le terme d'auto' se lie à 'devin', voire à 'lucide', alors que le terme de 'fiction' s'associe avec le mot 'aveugle'/'aveuglement', voire 'ombres'. La relation entre Françoise et Xavière peut, comme nous venons de l'évoquer, être lue comme un parallèle à Poulou et Daisy dans *Les Mots* et comme un parallèle à Serge et Ilse dans *Le livre brisé*. C'est à travers l'analyse de l'oxymoron « aveuglement lucide » que nous avons découvert ces parallèles, qui lient ces trois textes autofictionnels et existentialistes de façon extrêmement intéressante.

Nous pouvons dire qu'à travers la mort d'Ilse, Doubrovsky a une tout autre compréhension de l'écriture que celle de Sartre; une compréhension de ce que les mots n'éclairent qu'une partie du passé:

« Dans la faible théorie des *Mots*, Poulou tisse sa vérité à contre-fil. Au cœur du texte éblouissant, il loge le nécessaire contre-jour. Pas d'autre posture possible pour écrire sa vie : un aveuglement lucide. (...) Sartre apporte la lucidité. Poulou fournit l'aveuglement. La lucidité ne dissipe pas l'aveuglement : ils s'interpénètrent »¹³⁵.

Dans cette citation, Doubrovsky nous présente une interprétation de la relation entre Sartre comme 'je' narrateur et Poulou comme 'je' narré. Ces deux instances textuelles font référence à une instance intra-homodiégétique, celle de Poulou, et une instance

¹³⁵ Doubrovsky 1989/2003, p.229

extra-homodiégétique, celle du narrateur. On dirait que le narrateur sait plus que le 'je' narré, alors que Doubrovsky insiste sur le contraire, en affirmant que « Poulou savait ce que Sartre n'a jamais tout à fait su »¹³⁶. Nous trouvons alors un accord entre Doubrovsky et Polou, un accord qui concerne l'acceptation de l'ombre comme constituant de l'écriture.

La mort d'Ilse peut être vue comme un parallèle à Sartre/Poulou, qui emploie les mots pour crever les yeux de Daisy. Ce parallèle apparaît comme résultat de notre interprétation du choc qui frappe Doubrovsky lorsqu'il se rend compte de la force qu'ont eu ses mots, en annonçant qu'il « tue une femme par livre ». Cette réaction est semblable à celle de Poulou, lorsque ce dernier opère un acte violent sur Daisy à travers les mots :

« Et je les lui crevais comme j'aurais arraché les ailes d'une mouche. J'écrivais, le cœur battant : « Daisy passa la main sur ses yeux : elle était devenue aveugle » et je restais saisi : j'avais produit dans l'absolu un petit événement qui me compromettait délicieusement »¹³⁷.

La ressemblance entre la réaction que cause la force des mots chez le narrateur des *Mots* et l'auteur de *L'Invitée*, est vraiment frappante. Dans *La force de l'âge* (1960), Beauvoir commente l'accomplissement du meurtre de Xavière :

« Dans ce roman, je me livrais, je me risquais au point que par moments le passage de mon cœur aux mots me paraissait insurmontable. Mais cette victoire idéale, projetée dans l'imaginaire, n'aurait pas eu son poids de réalité : il me fallait aller au bout de mon fantasme, lui donner corps sans en rien atténuer, si je voulais conquérir pour mon compte la solitude où je précipitai Françoise. Et en effet, l'identification s'opéra. Relisant les pages finales, aujourd'hui figées, inertes, j'ai peine à croire qu'en les rédigeant j'avais la gorge nouée comme si j'avais vraiment chargé mes épaules d'un assassinat. Pourtant ce fut ainsi. Stylo en main, je fis avec une sorte de terreur l'expérience de la séparation »¹³⁸.

¹³⁶ Doubrovsky 1989/2003, p.227

¹³⁷ Sartre 1964, p.122

¹³⁸ Beauvoir 1960, p. 388

Voici la réaction de l'auteur à la force des mots, qui annonce un choc vis – à - vis de la capacité qu'offre l'écriture à anéantir la conscience qui a menacé l'intégrité de son propre soi. Les deux livres font ainsi référence à une dimension métalittéraire, où l'auteur se mélange dans l'histoire racontée pour discuter de l'acte d'écriture.

L'ambiguïté dont nous avons parlée ouvre sur une nouvelle compréhension du terme de l'autofiction. L'objectivisation de soi semble exiger de la distance épique, en ce que, comme nous l'avons déjà dit, l'instance narrative n'est jamais la même qu'elle était dans le passé. Ce changement d'horizon permet de se regarder comme objet en se racontant. Nous avons dévoilé l'existence d'un parallèle entre cette objectivisation de soi, l'aveuglement lucide dont parle Sartre et le terme de l'autofiction.

Commençons par l'objectivisation de soi, qui demande que l'auteur se mette hors de soi pour s'évaluer, un acte qui aboutit à la doublure de sa propre personne. Cette doublure est aussi à retrouver dans l'expression sartrienne annonçant sa vie passée d'écrivain comme un « aveuglement lucide », terme qui, à son tour, représente un parallèle au concept de l'autofiction.

Dans les deux romans qui font objets de la présente étude, nous trouvons deux réalisations différentes de ce que Sartre appelle un « aveuglement lucide ». Dans *L'Invitée*, nous avons l'impression que le je narrateur nous raconte une vie vécue sous l'inspiration d'une idée philosophique. Tout le texte, à tout niveau du récit, est imbibé de multiples « moments existentialistes », qui, finalement, transforment ce roman en une grande expérience existentialiste littéraire intentionnelle. Ce cadre, voire cette identité philosophique, fournit de l'aveuglement à la lucidité. La philosophie contrôle la situation rhétorique, et domine toute l'action du roman. L'auteur est pris par les mots, et ne voit pas claire à cause de la manière dont ces mots dirigent sa pensée. Ceci est aussi un résultat du fait que l'objectivisation de soi fournisse, comme nous venons de l'évoquer, de l'aveuglement, ainsi que de la fictionnalité.

Nous soulignons que les pensées de Doubrovsky, de Sartre et de Gusdorf se touchent réciproquement à travers l'idée que l'homme ne peut pas découvrir le passé tel qu'il était. Lorsque Gusdorf dit que l'autobiographie, en raison de la prise de conscience du

passé, est plus vraie que le passé même¹³⁹, cela nous paraît, à tous égards, comme une contradiction vis-à-vis de l'idée que tout récit autobiographique est plus ou moins fictif. Or, cette idée de Gusdorf se prête à une autre interprétation, celle que voici : la récapitulation du passé est une image d'une vie, une image de quelque chose qui est en effet irrévocable. De cette façon, Gusdorf ouvre sur une analyse de la relation entre une vie vécue et la récapitulation de celle-ci qui ressemble au cadre métaphorique platonien de la supériorité des idées sur les faits. Ainsi, nous pouvons dire que la situation rhétorique du roman autofictif devient comparable à la situation de l'homme dans la grotte platonique ; la récapitulation du passé ne devient jamais qu'une image de celui-ci. Le narrateur qui tente de voir la vérité ne doit pas être ébloui par la lumière ; au contraire il doit être aveugle comme Tirésias, pour qu'il soit capable d'éclaircir « la tâche aveugle », voire pour présenter une histoire de vie à la fois lucide et aveugle.

¹³⁹ Gusdorf 1956, p.114

6 Conclusion

Le statut générique du *Livre brisé* est déjà défini par le créateur du livre, et ce roman autofictionnel représente le parfait exemple de ce genre romanesque. *Le livre brisé* est dominé par une écriture liée au présent d'énonciation, qui, à son tour, est dominée par l'aventure du langage. Ce roman démontre comment le jeu des mots devient élément constitutif de l'acte subjectif qu'est la récapitulation, souvent apparemment arbitraire, des moments vécus. Nous espérons que les citations données tout au long de l'étude ont exemplifié la fonction poétique de son langage, laquelle, pour parler comme Jakobson, « fait d'un message verbal une œuvre d'art »¹⁴⁰. *Le livre brisé* de Doubrovsky représente une sorte de modèle exemplaire du genre de l'autofiction, vu les critères proposés par l'inventeur du genre. À travers ces critères, ce roman annonce aussi que le texte autofictionnel constitue une variante postmoderne de l'autobiographie, impliquant que l'emploi de « faits strictement réels » chez cet auteur vise autre chose qu'une vérité littérale du texte. Son lien principal au genre autobiographique, selon nous, est l'identité onomastique qui, avec la narration autodiégétique, implique une véritable identité entre le narrateur et le protagoniste.

À en croire Lejeune, le roman autobiographique porte toujours un degré de fictionnalité, laquelle n'est pas présente dans l'autobiographie. Cette fictionnalité y est déjà annoncée déjà dans la marque générique en ce que le mot « roman » énonce de la fictionnalité, contrairement au préfixe « auto », qui implique, ici, de la référentialité. Nous pouvons alors dire que le genre du roman autobiographique implique déjà un paradoxe, voire une contradiction. Cette contradiction, nous la retrouvons dans le genre de l'autofiction, où le préfixe « auto » souligne la dimension référentielle, tandis que le mot « fiction » annonce un acte illocutoire fictionnel. Dans *Le livre brisé*, nous nous trouvons face à un texte qui, en conformité à la marque générique contradictoire, contient à la fois de la fiction et de la véridicité. Or, ce qui est très intéressant à ce propos, c'est qu'un événement au cours de l'écriture, la mort d'Ilse, change le statut générique du texte. Par la réalisation de la métaphore « si

¹⁴⁰ Jakobson 1973, p. 210

j'écris, c'est pour tuer une femme par livre »¹⁴¹, la fiction se transforme dès sa mort en véridicité, et l'autofiction se transforme en autobiographie.

Il n'en va pas de même pour *L'Invitée*, roman où le statut générique passe, selon nous, de la référentialité à la fictionnalité, suite à l'importance du péri-texte hégélien disant que « chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». Ce péri-texte domine en effet toute l'action du roman, et il décide la fin de celui-ci. L'action romanesque nous semble être ancrée dans le réel jusqu'à ce que Françoise tue Xavière. L'idée que l'auteure elle-même soit capable de vraiment tuer l'Autre pour ainsi réaliser une idée philosophique, nous semble peu vraisemblable. Le texte devient alors le champ de combat de consciences, et les mots en deviennent principalement l'outil métaphorique et narratologique.

Nous avons parlé d'une aventure du langage chez Doubrovsky. Cette aventure du langage, nous l'avons aussi retrouvée chez Beauvoir ; dans *L'Invitée*, l'art langagier est constitué notamment par les multiples moments philosophiques qui dominent l'histoire racontée. Chez cette romancière, la philosophie entre dans le message, et transforme celui-ci en un langage artistique. Sa poétique est constituée à partir de la philosophie existentialiste, qui trouve de façon très explicite sa manifestation dans le texte romanesque. En effet, la philosophie existentialiste paraît diriger toute l'histoire de *L'Invitée*. Dans *L'Invitée*, il n'y a pas d'identification onomastique ; le protagoniste ne porte pas le nom de l'auteur. L'action du roman est principalement narrée au passé. Alors, si Doubrovsky propose l'écriture liée au présent et l'identité onomastique comme critères fondamentaux du genre de l'autofiction, comment *L'Invitée* s'interpréterait-il dans le cadre de l'autofiction ?

Au premier regard, il nous paraît que *L'Invitée* appartient au genre du roman autobiographique, genre où l'auteur évite de créer une identité onomastique entre lui-même et le protagoniste. Ce qui nous a fait douter de la marque générique de *L'Invitée*, c'est la forte présence de voix philosophiques dans l'histoire. Celles-ci ouvrent sur une analyse beaucoup plus vaste de ce roman, analyse qui nous permet d'englober les voix philosophiques et leur donner le statut de véritables

¹⁴¹ Doubrovsky 1989/2003, p.69

transformateurs génériques du texte en question. *L'Invitée* nous paraît presque comme une recette pédagogique de la philosophie existentialiste. Dans la création de soi par soi, Beauvoir « cuit » de multiples manifestations philosophiques, ce qui aboutit non à une identité onomastique dans le texte, mais plutôt à une identité philosophique, à l'aide de laquelle nous pouvons lier l'histoire racontée à l'instance créatrice, hors du texte. En nous appuyant sur la définition que propose Philippe Gasparini du genre de l'autofiction dans son essai pertinemment intitulé *Est-il je ?*, nous insistons sur la possibilité d'englober le roman *L'Invitée* dans le champ autofictionnel à l'aide de cette identité « auto-philosophique » du texte et de sa fin fictionnelle.

Nous pouvons dire que les critères autofictionnels proposés par Gasparini, tels que l'âge des protagonistes, leur métier, leur milieu socio-culturel, deviennent très importants pour l'identification entre le protagoniste et l'auteur de *L'Invitée*, et nous permettent ainsi de conclure que ce roman constitue un texte autofictionnel. Outre cette identification dite « extérieure » dans *L'Invitée*, nous y trouvons aussi une identification dite « intérieure » dans ce texte. Celle-ci est constituée entre autres par le style narratologique, et notamment par le discours indirect libre. Il y existe une voix supérieure philosophique qui se mélange avec les autres voix dans le texte. Cette voix, nous pourrions dire qu'elle constitue une sorte de sur-destinataire, qui joue, selon Bakhtine¹⁴², un rôle dialogique dans le texte. La notion du codage entre aussi dans le cadre philosophique de *L'Invitée* ; nous avons présenté la signification des prénoms principaux pour en pouvoir lier l'origine à leur rôle dans le texte. Nous pensons qu'après avoir dévoilé leur sens, les prénoms et leur signification se sont transformés en des épithètes, voire des noyaux dont le sens se présente déjà par la nomination.

Au cours de l'écriture, nous avons découvert que la lecture de *L'Invitée* et du *livre brisé* est une lecture où nous entendons des échos philosophiques complémentaires, qui résonnent l'un dans l'autre. Les textes sont ancrés dans le même champ philosophique ; celui des pensées existentialistes. Nous avons vu comment les deux romans touchent la philosophie de Søren Kierkegaard, et notamment son personnage-type de Don Giovanni, qui, pensons-nous, trouve sa réalisation dans les protagonistes mâles ; Serge dans *Le livre brisé* et Pierre dans *L'Invitée*, deux textes romanesques où

¹⁴² Holm 2003, p. 49

le subjectivisme de l'individu qu'évoque ce courant philosophique devient un élément constitutif. De plus, nous avons évoqué la philosophie hégélienne, qui résonne dans ce couple romanesque : le paratexte dans *L'Invitée* s'applique autant au *Livre brisé* qu'à ce premier, en ce que la relation entre Serge et Ilse est toujours dominée par un manque d'équilibre. Encore, la citation métaphorique « si 'j'écris, c'est pour tuer une femme par livre », devient, à cause du destin tragique d'Ilse, une sorte de parallèle à la citation hégélienne, laquelle dit que « chaque conscience poursuit la mort de l'autre ». Comme nous l'avons vu, les deux « assassinats », celui de Xavière et celui d'Ilse, deviennent transformateurs de la marque générique des deux romans : *Le livre brisé* se transforme dès la mort d'Ilse en autobiographie, alors que *L'Invitée* se prête à une interprétation autofictionnelle par le meurtre fantasmatique de Xavière. Les auteurs de ces livres ont été choqués par la force frappante des mots, ils ont même commenté, Beauvoir dans *La force de l'âge* et Doubrovsky dans « Textes en mains »¹⁴³, le pouvoir qu'ont eu les mots dans les histoires racontées.

Nous avons dit que l'acte créateur du roman autofictionnel représente un processus de la création de soi par soi. Nous pensons que l'acte créateur derrière *L'Invitée* et *Le livre brisé* se reflète en les textes mêmes ; par la présence des idées philosophiques surtout, mais aussi par la présence de la notion de recherche dans les textes. Serge est à la constante recherche de son Eurydice ; dans la première partie, cette recherche prend son départ dans son souvenir manqué de son début amoureux. Dans la deuxième partie, la recherche traite d'Ilse, qui pour lui, joue maintenant le rôle d'Eurydice. Nous pouvons dire que la recherche de Doubrovsky représente en fin du compte, une recherche de soi ; il sent que, par la perte d'Ilse, c'est lui-même qui s'est perdu. Chez Françoise dans *L'Invitée*, nous nous trouvons aussi en face d'une recherche de soi ; une recherche de la conscience perdue du protagoniste, en ce que Françoise se sent « descendue » chez l'Autre. La création de soi dans ces deux textes est donc une recherche de soi, et démontre l'idée que raconter une vie n'est pas un acte qui résulte à la découverte d'un « trésor caché, déjà là, et qu'il suffirait de mettre en lumière en le reproduisant tel qu'il est »¹⁴⁴. Par contre, le 'je' narrateur entre dans

¹⁴³ Voir Doubrovsky, Lecarme et Lejeune 1993, p. 216

¹⁴⁴ Gusdorf 1956, p. 114

une sorte de fusion avec les moments vécus, où « la confession du passé »¹⁴⁵ opère la création de soi par soi dans le présent.

Explicitement dans l'un, implicitement dans l'autre, *Le livre brisé* et *L'Invitée* font référence aux *Mots* de Jean-Paul Sartre, qui dans cette autobiographie métatextuelle traite entre autres de la situation d'énonciation, point de départ du texte. Au moment en question, dit Sartre, l'auteur est partiellement aveugle, mais il obtient, selon lui, une compréhension à travers l'écriture, une compréhension du fait que la littérature ne puisse guère, à elle seule, changer la vie. Cette compréhension est à comparer à une lucidité. Doubrovsky adopte cette idée d'aveuglement par rapport à l'auteur, mais lui, il n'accepte pas tout à fait l'idée que l'écriture aboutisse à la lucidité. Selon lui, l'acte d'écriture est un « lucidité aveugle », issu d'un « clair-obscur »¹⁴⁶. C'est-à-dire que la lucidité dépend fortement de l'aveuglement - et vice versa. Nous avons illustré notre interprétation à l'aide de l'image du devin aveugle, Tirésias, auquel Sartre fait référence dans *Les Mots*. La métaphore de « l'aveuglement lucide » se retourne à l'inverse dans *L'Invitée*, où l'acte d'écriture aboutit dans la vraie fictionnalité par le meurtre de Xavière, qui fournit ainsi de l'aveuglement au texte. De cette façon, *L'Invitée* ne paraît pas comme un texte qui aboutit à la lucidité chez l'auteur ; la citation tirée de *La force de l'âge* indique le contraire, notamment que l'acte d'écriture ne représente pas tout à fait un acte contrôlé par celui qui mène la plume, mais qu'il est plutôt dirigé par une force interne créatrice et expérimentale. Cette force résonne comme un écho dans le texte, et elle devient une voix en dialogue avec celle du narrateur.

La contradiction oxymoronique de la métaphore « lucidité aveugle » s'applique aussi à la marque générique de l'« autofiction ». Cet oxymore représente un carrefour philosophique pour les deux textes en question. Nous avons lié ces mots les uns aux autres, et notre étude culmine ainsi en l'idée que le genre de l'autofiction constitue un genre incarné par l'image du devin aveugle : celui qui tâche de voir clair ne doit pas être ébloui par la lumière du jour. En d'autres mots, l'écrivain qui tâche d'écrire sa vie, son passé, ne doit pas être ébloui par sa propre présence au présent.

¹⁴⁵ Gusdorf 1956, p.119

¹⁴⁶ Doubrovsky 1989/2003, p. 230

7 Bibliographie

- Beauvoir, Simone de 1943/2002. *L'Invitée*. Saint-Amand : Gallimard
- Beauvoir, Simone de 1960/ 1995. *La force de l'âge*. Saint-Amand : Gallimard
- Benveniste, Emile 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard
- Blanchot, Maurice 1955. *L'espace littéraire*. Saint-Amand : Gallimard
- Dobrovsky, Serge 1989/2003. *Le livre brisé*. Saint-Amand : Gallimard
- Dobrovsky, Serge. « Textes en main » in S. Dobrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, Gasparini. Philippe 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil
- Genette, Gérard 1972. *Figures III* Paris : Seuil
- Gusdorf, Georges 1956. « Conditions et limites de l'autobiographie » in G. Riechenkorn & E. Haase, *Formen der Selbstdarstellung : Festgabe für Fritz Neubert*. Berlin.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1807/1993/2007. *Phänomenologie des Geistes/Phénoménologie de l'Esprit*. Saint-Amand : Gallimard
- Holm, Helge Vidar 2003. « Le destinataire chez Eco, Bakhtine – et chez Dobrovsky ». *Tribune* 14/2003
- Jacomard, Hélène 1993. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* : « Serge Dobrovsky (1928-) : Le pacte oxymoronique ». Genève : Droz
- Jakobson, Roman 1973. *Essais de linguistique générale*. Paris : Seuil
- Kierkegaard, Søren 1843/1920. *Enten-Eller*. København : Nordisk Forlag
- Kierkegaard, Søren 1943/2005. *Ou bien...ou bien...* Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard
- Lejeune, Philippe 1975. "Le pacte autobiographique" in *Le pacte autobiographique* Paris: Seuil
- Lejeune, Philippe 1978. *Revue de l'histoire littéraire de la France*. 1/1978
- Lejeune, Philippe 1986. "Le pacte autobiographique (bis)" in *Moi aussi* Paris : Seuil
- Maingueneau, Dominique 2005. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin
- Sartre, Jean-Paul 1964/1967. *Les Mots*. Paris : Gallimard *Autofictions & Cie*.1993. Paris : Cahiers RITM
- Vilain, Philippe 2005. *Défence de Narcisse*. Paris : Grasset