



**HAL**  
open science

## La question du père et du fils dans l'autofiction (S. Doubrosky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert)

Emmanuel Samé

► **To cite this version:**

Emmanuel Samé. La question du père et du fils dans l'autofiction (S. Doubrosky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert). Littératures. Université de Bourgogne, 2012. Français. NNT : 2012DIJOL002 . tel-00687656

**HAL Id: tel-00687656**

**<https://theses.hal.science/tel-00687656>**

Submitted on 13 Apr 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE

Emmanuel SAMÉ

LA QUESTION DU PÈRE ET DU FILS DANS L'AUTOFICTION

(S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert)

Directeur de thèse : M. Jacques POIRIER

**A Georges, mon père...**

# SOMMAIRE

Sommaire	2
Introduction	3
<b>I-FAIRE SA PROPRE STATUE</b>	<b>40</b>
1-S'inscrire dans une idéologie du modèle et de l'imitation	42
1-1-Père et fils	43
1-2-Maître et esclave	49
1-3-L'empallemand	55
1-4-L'anal-yste et le jous errant	63
2-Certifier une appartenance	73
2-1-Un corps transparent	74
2-2-Un corps pur	79
2-3-Le monstre	84
2-4-L'objet	90
3-Être une idole	99
3-1-Le regard du père	100
3-2-Un rapport fétichiste à soi	104
3-3-C'est ça la mort...	109
3-4-Un sujet irrécusable	115
<b>II-SE PROJETER HORS DE SOI</b>	<b>127</b>
1-Se ruiner	130
1-1-Un rapport ironique à soi	131
1-2-Ce personnage glissant	136
1-3-Une entreprise de subversion autobiographique	141
1-4-L'autobiocinématographie	145
2-Être un corps ouvert	156
2-1-Le consensus sexuel	157
2-2-Le corps innommable	162
2-3-Le corps comme aventure	167
2-4-Ces sexualités errantes et improductives	171
3-Être un iconoclaste	176
3-1-L'anti-Œdipe	179
3-2-L'écrivain-délinquant	191
3-3-L'animal cynique	196
3-4-L'être-malade	205
<b>III-LA CASTRATURE DU CERCLE</b>	<b>225</b>
1-La loi de la mère	231
1-1-Le modèle	232
1-2-Le défi	242
1-3-L'anarchisme de droite	250
1-4-Ce désir terroriste	257
2-Le corps fantôme	268
2-1- Le duel	270
2-2- Le jeu de cachette	283
2-3-L'autre sexe	298
2-4- Un érotisme « à blanc »	310
3-L'image fantôme	323
3-1-L'ultra-autobiographe	329
3-2-Une écriture du secret	338
3-3-Le Neutre	354
3-4-Le blanc	362
Conclusion	393
Bibliographie	418
Table des matières	434

## INTRODUCTION

Comme le souligne Arnaud Schmitt, « l'autofiction n'a jamais réellement réglé son Œdipe »<sup>1</sup> et nous ne nous étonnerons pas de lire Philippe Vilain comparer S. Doubrovsky à un « *autobiographe manqué* - comme on dit d'une *filles* ou d'un *garçon manqué* - »<sup>2</sup>. Ne serait-il pas évident de nous interroger avec ce dernier sur ce « genre mystérieux » ? L'autofiction, « objet d'une *surthéorisation* », chacun cherchant à la « *surqualifier* », véritable « démon », échappe sans cesse à toute tentative de définition. Faut-il cependant, de chœur, nous abandonner à cette pente « d'une tentative récurrente pour la préciser et l'affiner jusqu'à la rendre chaque fois un peu plus absconse »<sup>3</sup> ? Au risque de décevoir notre lecteur, ce ne sera pas l'objet de notre présent travail car, de tout évidence, il se dessine un jeu par lequel le désir de prédication est à l'aune du caractère insaisissable de l'autofiction et inversement. Voici une quête dont l'échec est attendu et c'est précisément cette manière de convoquer le lecteur sur un « no man's land générique » et de l'intimer à lui donner une appartenance qui nous semble intéressant. L'élément le plus remarquable est ce qui « fait symptôme » dans le discours autofictionnel, à savoir une structure de compromis, ambivalente, possédant deux significations diamétralement opposées, tout à la fois objet de la plainte et de la jouissance. C'est à ce déchiffrement-là que nous nous attarderons.

---

<sup>1</sup> A. Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 2008, Monts, P.U.L., 2010, p. 426.

<sup>2</sup> P. Vilain, « Démon de la définition », *Ibid.*, p. 476.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 463.

Et pour cela, il est nécessaire d'entrer de plain-pied dans le discours autofictionnel comme le ferait un analyste de son analysant afin d'y reconnaître pas à pas les traits d'un fantasme. En bref, se fondre dans le langage de chaque autofictionnaliste et tenter, par quelques scansion utiles, de rendre intelligible malgré les différences de chaque auteur et de chaque œuvre quelques éléments communs dessinant *a fortiori* une structure psychique à l'œuvre dans l'écriture autofictionnelle et son pacte semblablement paradoxal. L'autofiction, tel un sujet, n'ayant réellement réglé son Œdipe, fille ou garçon manqué, nous abandonne au discours de trois fils, Serge Doubrovsky, Alain Robbe-Grillet et Hervé Guibert en proie à une même question du genre puisqu'ils s'engagent à ce que, pour reprendre les termes de P. Lejeune, le héros d'un roman déclaré tel puisse avoir le même nom que l'auteur. Ce n'est évidemment pas la réponse à cette question du genre qui importe à nos yeux tant elle semble, *de facto*, c'est-à-dire structurellement impossible à atteindre mais, davantage, face au « monstre générique », les raisons profondes de son caractère indécidable.

Se déclarer tout à la fois auteur, narrateur et personnage revient à mêler intimement les registres du réel et de l'imaginaire. C'est en somme tout à la fois susciter une attente et se refuser à ancrer son écriture dans un principe de réalité. L'autofictionnaliste serait un *autobiographe manqué* ? Il est clair que l'écriture autofictionnelle se tient toujours au seuil d'une prédication qui la rendrait décidable comme le sujet, *fille ou garçon manqué* se tiendrait au seuil de l'épreuve de castration qui le rendrait *fille ou garçon*. De ce « manqué » se déduit un manque, celui d'une absence de manque, qu'un principe paternel et structurant aurait semblablement pu réduire.

L'autofiction devient une « littérature de voyage » dans une recherche de « l'étranger » en soi venant suppléer la figure symbolique du Père. Le voyage intérieur ou l'auto-analyse semble correspondre à un défaut d'être qui ne peut s'ancrer intérieurement en sorte que l'écriture se fait, *a priori*, symptôme, recouvrant un « ailleurs » en soi, une figure « exotique » n'ayant de cesse de se

déplacer. La frontière qui serait celle d'un livre à venir est toujours à franchir et à renouveler comme si une frontière interne n'avait pu être symbolisée. Le choix du langage psychanalytique s'impose de lui-même comme la langue de « l'étrange », d'une « terre étrangère » à conquérir, enclavée à l'intérieur du sujet. C'est précisément parce que cette grammaire du voyage intérieur est au cœur des écrits que nous l'utiliserons. Il faudrait voir cela comme une lecture symbolique d'une coupure et d'un défaut d'inscription ne pouvant s'opérer que dans le réel d'une écriture faite d'allers et venues, de détours et d'errances. En somme, une écriture du désir. Comment alors s'intéresser à cette réalité de l'errance à savoir nommer ce qui est vrai de ce qui est faux, à ancrer le récit dans un genre déterminé ? Quel en serait l'intérêt ? Ce serait en quelque sorte se faire comtable des conquêtes érotiques autant que politiques de Don Juan et s'interroger scrupuleusement sur le degré de véracité de telle ou telle déclaration amoureuse ou promesse matrimoniale sachant que cela n'est, non pas pleinement un mensonge mais une vérité à demie à la manière d'un compromis ou d'un symptôme, car Don Juan ne ment jamais vraiment pas plus qu'il ne dit entièrement la vérité. Par contre, c'est cet indécidable, au-delà de toutes ces formes réelles, qui évoquent la vérité pleine et symbolique du personnage. En effet, serait-ce la géographie réelle et temporelle de l'errance ou celle symbolique et intime de l'errant qui le détermine ? Désirant ne pas refaire le voyage en lecteur convaincu, ne pas nous perdre et davantage être en déport d'une dérive intimée, nous choisirons la seconde ainsi que le langage psychanalytique qui en permettra la lecture car il nous semble que le voyage autofictif n'est qu'une tentative de « suppléance ».

L'auto-analyse s'oppose ici symboliquement à la psychanalyse comme s'il s'agissait de deux forces s'opposant en un duel, l'une paternelle tentant d'ancrer le sujet et l'autre filiale refusant ce lien et s'abandonnant à une errance compulsive et auto-analytique par laquelle le fils tente de se constituer désirant comme écrivain. La poétique autofictionnelle serait donc *a priori* tout à la fois



une poétique du voyage et du désir en sorte que l'autofictionnaliste serait sans cesse dans une *pro-jection*, c'est-à-dire à la recherche d'un interdit ou d'une frontière étrangère à franchir, tiers séparateur relançant toujours le désir. S'ancrant dans cette littérature du passage, de la transgression, du voyage et de la conquête, les trois œuvres de notre corpus, *Fils* de S. Doubrovsky, *Le Miroir qui revient* d'A. Robbe-Grillet, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'H. Guibert évoquent malgré leurs différences, le récit d'une revendication. C'est, à travers le jeu de l'aveu, toujours dans la fuite ou la rivalité tenter de trouver une métaphore de cette figure paternelle en question, sans cesse évanescence et à réinventer. Le problème, au fond, étant que cette dernière, même si elle ne cesse d'être interrogée, semble ne pas répondre...

« La mort du père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? » écrit R. Barthes dans *Le Plaisir du texte*<sup>4</sup>. Le récit, dans une perspective érotique et politique, se fait « corps textuel »<sup>5</sup>, entre dans le champ d'une guerre ; Ce langage se fait « *topos* guerrier »<sup>6</sup>. Ecrire tient de l'impertinence, de la « *père-version* ». Il s'agit de traverser la « nuit réactionnaire », le texte ayant besoin de son ombre, afin que la subversion produise son propre « *clair-obscur* »<sup>7</sup>. Raconter, c'est adopter un « langage de nourrisson [...], ces phonèmes lactés [...] une succion [...] une oralité »<sup>8</sup>. L'écrivain « joue avec le corps de sa mère ». Dans « cette érotique de classe »<sup>9</sup>, le plaisir est de rupture entre deux bords : l'un sage, conforme à la *doxa*, fixé par l'école, la culture, propre à l'idéologie dominante bourgeoise, celle du père et l'autre, subversif, prompt à *trouer* le texte, celui du fils.

---

<sup>4</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Gallimard, 1973, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

Dans l'autofiction, se joue cette duplicité à travers laquelle l'auteur, tentant de se saisir par l'écriture, interroge la figure du père. L'autofiction devient le lieu d'une dramatique politique, d'un fantasme qui serait celui d'une « nature » du sujet à défaire de l'emprise de la loi comme du père. Usurper la place de l'analyste dans *Fils* est selon S. Doubrovsky une fiction mais une fiction pour de vrais analystes qu'ils peuvent maintenant commencer à analyser<sup>10</sup>. Prenant l'auteur au mot sans toutefois se prévaloir d'un travail d'analyste, notre thèse s'intéressera à la question du père et du fils dans l'autofiction.

L'autofictionnaliste discutant la notion de « vérité » initie un nouveau rapport à la loi. En effet, cependant que l'autobiographe serait dans un rapport d'adhésion, l'autofictionnaliste, dans un rapport ironique à la loi, postulerait que l'authenticité ne peut naître qu'en détruisant et en dépassant toute posture dogmatique de « vérité ». Dès ses premières études critiques, l'autofiction se voit liée à la catégorie du mensonge. La combinaison délibérée des deux registres incompatibles de la fiction et de l'autobiographie paraît toujours être le jeu d'une stratégie de l'ambiguïté dont il faut inventorier les procédés, retracer l'histoire, expliquer les finalités pour justifier ce qui semble *a priori* injustifiable. Il nous apparaît, au contraire, que cette stratégie s'inscrit dans une dramatique politique de l'aveu dont la figure emblématique est celle du psychanalyste ou du médecin. L'autofictionnaliste résisterait à une idéologie patriarcale dont la finalité semble être de dicter au sujet une « vérité » normative. Il évince ainsi la notion dogmatique de « vérité », condamne l'illusion rétrospective empreinte de facticité et confère à l'authenticité une valeur dynamique de *pro-jet* en l'incluant dans un processus d'affranchissement envers l'idéologie dominante et d'affirmation de soi.

Les termes sartriens de facticité et d'authenticité instaurent par leur utilisation une remise en question du terme « vérité » et introduisent des

---

<sup>10</sup> S. Doubrovsky, « Les points sur les “ i ” », *Genèse et autofiction*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 64.

nuances que celui-ci, univoque, semble dissimuler. L'authenticité introduirait la vérité comme étant naturelle, c'est-à-dire émanant de soi sans censure. Elle serait spontanée et en tant que telle se supposerait au présent. Enfin, elle se voudrait autonome, c'est-à-dire singulière et appartenant en propre à son auteur. La facticité au contraire supposerait l'artifice, c'est-à-dire une reproduction *a posteriori* du naturel fausse puisque fabriquée. Elle ne serait donc pas spontanée mais différée et supposerait qu'elle soit la représentation au présent de ce qui a été au passé. Enfin, elle ne serait pas autonome mais empruntée, c'est-à-dire non pas singulière mais une duplication de ce qui n'appartient plus à son auteur.

J.-P. Sartre pense que l'on ne peut vivre le rapport de ce que l'on est avec ce que l'on a été. L'homme étant comme conscience d'être ne peut être ce qu'il est. Cette adéquation de l'être avec lui-même n'est pas envisageable si ce n'est à poursuivre de manière asymptotique. Il existera toujours ce temps de la conscience comme néant qui diffère l'appréhension de soi. Si l'homme est ce qu'il est, la mauvaise foi ou facticité est à tout jamais impossible et la franchise ou authenticité cesse d'être son idéal pour devenir son être. La psychanalyse existentielle nous présente un sujet décentré, sans cesse en déport vis-à-vis de lui-même à cette différence avec la psychanalyse freudienne que la position du psychanalyste, cet autre censément médiateur, est refusée par un sujet qui tend à assumer en toute conscience ce rôle de « synthèse entre la thèse consciente et la thèse inconsciente »<sup>11</sup>. Le refus de la position du psychanalyste par le sujet évoque la rivalité du fils au père.

La question de l'instant ou retard comme conscience d'être dans l'autobiographie se comprend très bien par le biais du thème de la photographie ou de l'image. Pour A. Robbe-Grillet<sup>12</sup> et S. Doubrovsky<sup>13</sup>,

---

<sup>11</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant* (1943), Paris, Gallimard, 1988, p. 86.

<sup>12</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 192 : « dévisager son propre moi, c'est-à-dire sa propre mort. ».

l'écriture de soi est une expérience existentielle qui revient à se confronter à la mort et de manière métonymique et métaphorique à toute expérience de castration ou de perte. Il s'agit de se confronter à ce paradoxe d'une écriture de soi qui va nécessairement être « cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie »<sup>14</sup>. L'adjectif est évoqué également dans *Roland Barthes par Roland Barthes* dans la section « Sa voix ». Il est là l'instrument de la mort quand il décrit. La description « s'épuise à rendre le propre mortel de l'objet, en feignant (illusion par renversement) de le croire, de le vouloir vivant : " faire vivant " veut dire " voir mort ". L'adjectif est l'instrument de cette illusion ; quoi qu'il en dise, par sa seule qualité descriptive, l'adjectif est funèbre. »<sup>15</sup>. Dans l'univers de H. Guibert, les photographies prises par le père évoquent cette ambivalence de l'instantané : les « photos de famille restent là, dans leurs petits cercueils de carton, et on peut les oublier, elles sont comme des croix plantées ». Elles sont à la fois une scène de vie, quelques étapes importantes et à jamais révolues, l'état du corps tenu hors d'atteinte du temps et, de fait, la matière inerte et glacée d'une respiration sans mouvement : « Quand on ouvre le carton, aussitôt, c'est la mort qui saute aux yeux, et c'est la vie, toutes les deux nouées et enlacées, elles se recouvrent et elles se masquent. »<sup>16</sup>. Mais, dans cette ambivalence, l'impression funèbre plus évidente l'emporte finalement. Quand l'auteur évoque l'holographie, il la compare à l'embaumement et à la cryogénéisation. Elle est pour lui un luxe, « un double fantomatique »<sup>17</sup>. Lorsqu'il s'adonne à Florence à quelques séances de pose dans un photomaton, il commande avec l'une d'elles « un médaillon funéraire »<sup>18</sup>. Cependant qu'il déchire quelques photographies personnelles faisant office d'autoportrait pour ne légitimer que ceux de Rembrandt, il écrit qu'il délimite « une image

---

<sup>13</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994, p. 247 : « Raconter sa vie est toujours un acte posthume, une entreprise funéraire. ».

<sup>14</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 144.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>16</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 29.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 61.

posthume<sup>19</sup>. Faisant la somme des photos de lui, l'auteur entreprend de faire un album, de s'adonner à cette activité qu'il juge malsaine et funèbre, « attentif aux transformations de [son] visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort »<sup>20</sup>. Visionnant à nouveau les films qui recourent les souvenirs de famille et mettent en scène les différentes étapes de la vie de ses membres, H. Guibert y voit « cruellement l'histoire de la dégradation des corps. »<sup>21</sup>. L'image (et ce faisant, la mémoire qui serait ces magasins à clichés rangés par tiroirs plus ou moins lointains, une somme d'instantanés) est toujours posthume. L'image tente de capturer l'évanouissement du temps, le mouvement de la vie qui, par essence ou par évanescence, ne se capture pas. Dans ce geste photographique, la lumière cernée, le désir figé, l'émotion matérialisée ne laissent plus qu'un semblant de vie, c'est-à-dire un masque ou un fantôme. La vie est toujours dans l'au-delà de l'instant, avant ou après l'impossible vision qui découvre à soi-même<sup>22</sup>. Nous ne pouvons que « construire en détruisant »<sup>23</sup> ou vivre en mourant. L'instantané, c'est-à-dire l'image fixe, est ambivalent. Il fige le temps, semble lutter contre la mort et tout à la fois la signifie.

L'homme étant comme conscience d'être ne peut à dire vrai être ce qu'il est car il existera toujours ce temps de la conscience qui diffère l'appréhension de soi. Cette notion sartrienne propre au problème de la temporalité, Alain Robbe-Grillet la défend. Il affirme que J.-P. Sartre bien que l'ayant parfaitement pensée n'a su l'appliquer au roman. Le Nouveau Roman pense que ce problème de la temporalité qui n'est autre que le problème de la liberté - à savoir comment s'arracher au passé comme à la loi ou à l'idéologie - va pouvoir être mis en

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>22</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots* (1964), Paris, Gallimard, 2004, p. 169.

<sup>23</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1961), Paris, Minuit, 1996, p. 130.

scène au sein du roman<sup>24</sup>. Dans cet entretien accordé à *Libération* en 1981, il évoque clairement le « projet au sens sartrien » mettant en parallèle mouvement de conscience et liberté dans ce « projet d'un mouvement de moi hors de moi ». La conscience d'être introduit un instant ou un retard qui, nécessairement, au moment où je m'écris, me fait m'appréhender comme ce que je ne suis plus. Ce rapport à moi-même est d'inadéquation.

A. Robbe-Grillet écrit qu'il y aurait en chacun de nous deux tendances dont l'une serait de « faire sa propre statue » et l'autre de « se projeter hors de soi »<sup>25</sup>. Reprenant sa formule sans toutefois nous imputer le propos, nous étudierons ces deux possibilités que le discours autofictionnel oppose. La première tendance correspond très exactement au choix de l'autobiographe, la seconde à celui de l'autofictionnaliste. Soit je perdure à m'écrire dans cette inadéquation, à décrire celui que je ne suis plus et ainsi, à devenir une institution, à faire ma propre statue, c'est-à-dire pour J.-P. Sartre, être de mauvaise foi, correspondre à l'homme sérieux des *Carnets de la drôle de guerre*, soit je décide d'être chassé de ma parole, c'est-à-dire d'être projeté en avant dans mon propre projet ou projeter hors de moi, c'est-à-dire être l'inverse de l'homme sérieux et se saisir soi-même et sa vie comme un jeu du « qui gagne perd »<sup>26</sup>. L'inadéquation, que J.-P. Sartre nomme mauvaise foi ou facticité, entre ce que je suis et ce que j'écris de moi me contraint à la négation, qui vient combler l'instant ou le retard comme conscience d'être. Prenant en compte ce que je ne suis plus, je peux me construire comme ce que j'ai à être désormais. Par la négation et la projection, je fais un mouvement de synthèse qui tente l'adéquation entre ce que je suis et ce que je pense que je suis mais que je ne suis plus. Mouvement d'adéquation et d'authenticité qui n'existe qu'en tant que *pro-jet*, c'est-à-dire, comme

---

<sup>24</sup> A. Robbe-Grillet, « Sartre et le Nouveau Roman », *Le Voyageur* (2001), Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 255.

<sup>25</sup> *Ibid.*, « Libération 1981 », p. 470.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 469.

mouvement perpétuel de fuite en avant fondé sur cet instant ou retard comme conscience d'être.

Dans une perspective fantasmatique, ce mouvement de moi hors de moi crée une équivalence entre mouvement de conscience et récupération de soi. Dans la temporalité sartrienne, le passé est un opérateur symbolique associé à l'image du psychanalyste. Il est ce regard par derrière qui « agit » le sujet ou le pense. Dans cette dialectique, ce qui « agit » le sujet l'empêche d'agir ; s'arracher à la perspective d'être pensé revient à la liberté de se penser soi-même. L'héritage sartrien dans l'autofiction situe au cœur du texte, dans son corps même, la mise en scène d'une dramatique existentielle à travers laquelle le sujet, opposant liberté et « vérité », naît à lui-même par les mots en ne cessant de s'émanciper d'une perspective antérieure qui le penserait. Ce problème de la temporalité s'articulant au problème de la liberté plus que les liens symboliques qui unissent passé et présent du sujet, relate un conflit à l'antériorité d'un regard, c'est-à-dire un conflit de nature œdipienne. Dans cet imaginaire autofictionnel de l'adolescence, le ton, par excellence, ne peut être que celui de la parodie tant il s'agit de faire contre-chant. La convocation-destitution de la loi, des « pères », des modèles, des idéologies, les topiques réformistes et gauchisants y seront essentiels.

L'autofictionnaliste s'oppose ainsi à l'autobiographe en cela que son projet est de s'écrire authentiquement, se refusant à toute posture de « vérité » dont la perspective figée serait par nature factice. Dans *Le Livre brisé*, S. Doubrovsky n'évoque que le « jeu de la vérité », désirant que le lecteur assimile des morceaux de son vrai moi, des tranches de sa vraie vie. Quant aux autobiographes, ce sont les « masques », les « fioritures », les « volutes stylistiques », les « acrobaties verbales ». Ils prennent la pose, ils se paient de mots cependant que l'auteur déclare payer de sa personne, se présentant de

manière inédite, c'est-à-dire à nu<sup>27</sup>. A. Robbe-Grillet quant à lui, écarte plus explicitement le terme de « vérité » l'associant au dogmatisme et, ce faisant, à l'imposture. Le dogmatisme prend le visage d'une vérité feinte comparable à la dictature. Ce sont ces « paradis sanglants [dans lesquels] la vérité n'a jamais servi qu'à l'oppression »<sup>28</sup> : « l'imagerie de l'ordre régnant dans la bonne Allemagne ou « le régime soviétique [, cet] ordre absolu qui engendre l'horreur »<sup>29</sup>. Dans le « regard courroucé de la vieille Sorbonne » face à ces « vrais dix-septémistes [...], vrais professeurs, [...] vrais sémiologues », R. Barthes se voit comme un « imposteur ». Or, ceux qui semblent vrais de manière si insistante semblent bien eux-mêmes dans l'imposture tant ils sont pétris d'une inflexibilité qui veut faire autorité et correspond tout au plus à cette conscience pétrifiée de l'homme sérieux, du penseur comme maître. Dans *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, A. Genon explicitant l'intertextualité et l'interdiscursivité à travers la figure romanesque de Muzil, c'est-à-dire M. Foucault, évoque l'hommage fait (par l'annonce publique de son sida) à une notion développée par l'auteur dès 1982-1983, la *parrèsia*, notion du dire-vrai comme un devoir civique de s'instituer contre les pouvoirs<sup>30</sup>. C'est initialement le citoyen grec qui, sur l'agora, n'a pas peur de dire ce qu'il pense. Le propre de la *parrèsia* tient au courage de la vérité, c'est-à-dire au danger qu'elle recèle. Et, en effet, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* s'attaque au discours « moralisateur » et stigmatisant qui régnait en France dans les années 1980-90, et qui règne encore. Il s'affiche dans la catégorie de « l'indicible » et du « dévoilement de soi »<sup>31</sup> face à l'ostracisme du discours public. Il est « cet aveu [aux parents qui expose l'auteur] à ce que le monde entier [lui] chie au même moment sur la gueule ». H. Guibert craint de s'exposer et souhaite mourir à l'abri du regard de ses parents. Soudain, la perspective des parents devient celle

<sup>27</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Gallimard, 1989, p. 368-369.

<sup>28</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 65.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>30</sup> A. Genon, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 111.

<sup>31</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 264.



du monde entier ; l'aveu revient à se mettre à nu, imposant sa perspective face à celle des parents qui institue le masque et l'anonymat<sup>32</sup>. Dans cette dramatique politique de l'aveu se reconnaît le fantasme sartrien.

Dans *Fils*, le narrateur se compare à Roquentin<sup>33</sup> à travers son angoisse de castration. La filiation avec J.-P. Sartre est explicite dans *Le Livre brisé*<sup>34</sup>. Quelques notations extraites du journal de H. Guibert, *Le Mausolée des amants*<sup>35</sup>, une identification du narrateur au héros de *La Nausée* dans *La Mort propagande*<sup>36</sup>, la soulignent également. Pour A. Robbe-Grillet, reconnaissant sa dette envers *La Nausée*, assimilant la figure de Corinthe à celle de Rollebon et celle de Boris à celle de Roquentin<sup>37</sup>, le « véritable écrivain » est un « imposteur ». Il a « le droit d'imposture, le devoir même », certain que sa « "vérité" » réside « dans l'accumulation, l'excès et le dépassement de ses nécessaires mensonges. »<sup>38</sup>. Provocante formule qui rappelle parfaitement la dialectique sartrienne de la mauvaise foi et de l'authenticité postulant que la structure essentielle de l'une ne diffère pas de celle de l'autre<sup>39</sup> et, davantage, s'articule l'une à l'autre. J.-P. Sartre affirme : « Il faut mentir pour être vrai [...] je suis menteur par goût, sinon je n'écrirais point »<sup>40</sup>. Il suppose que le mensonge fonde la vérité dialectiquement en ce sens où R. Barthes déclare que ce qui est vrai est ce rapport au leurre, c'est-à-dire au mensonge. Pour J.-P. Sartre, on ne peut vivre le

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977, p. 321 : « Comme le Roquentin de Sartre. *L'existence me prend mes pensées par derrière et doucement les épanouit PAR-DERRIERE ; on me prend par-derrière. Il court, il court le furet (par-derrière) par-derrière PAR-DERRIERE, la petite Lucile assaillie par-derrière violée par l'existence par-derrière. C'est à vous donner. La Nausée. ».*

<sup>34</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, « Maîtrise », « L'autobiographie de Tartempion ».

<sup>35</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants* (2001), Paris, Gallimard, 2003, p. 134 : « Les livres lus : *La Confusion des sentiments* de Stefan Zweig (début du cahier de citations), l'épisode de la chambre et du dégoût, de la jouissance et du vomissement dans *L'Enfance d'un chef* de Sartre, le corps à corps du lépreux et de Julien dans la nouvelle de Flaubert : l'étreinte à l'homme qui monte au ciel, l'étreinte mêlée de pourriture. La fatalité de l'homosexualité : source d'insatisfaction (corrobore le discours du père qui dit que la vraie jouissance se prend avec la femme, que le plaisir masturbatoire est un plaisir mineur, dérisoire, inférieur, dégradé). ».

<sup>36</sup> H. Guibert, *La Mort propagande*, Paris, R. Deforges, 1977, p. 332 : « Il lit *La Nausée*. [...] Il se dit : Antoine Roquentin, c'est moi ; je n'en finis peut-être pas de réécrire cette *Nausée* mais qu'importe, cette perception confine tellement à la mienne. ».

<sup>37</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 165-173.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>39</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, Première partie, Chapitre II, *La mauvaise foi*.

<sup>40</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre* (1983), Paris, Gallimard, 1995, p. 375.

rapport de ce qu'on a été avec ce que l'on est<sup>41</sup>. Tout présent se donne comme un passé nié de sorte que, comme l'affirme S. Doubrovsky, au moment où j'écris je peux affirmer du moins que j'ai été<sup>42</sup>. L'imposture est la seule posture qu'il faut, comme l'affirme J.-P. Sartre du sentiment ou de l'idée, pousser à l'extrême jusqu'à ce qu'elle cède et qu'elle apparaisse enfin comme ce qui a été<sup>43</sup>. La « vérité » est de déport, le sujet oscillant sans cesse de la mauvaise foi à la sincérité, de la sincérité à la mauvaise foi. Cette relation de déport est celle du sujet face au passé comme à la loi. Le rapport au leurre comme au mensonge est ce rapport au passé qui fait loi. L'identification de chacun de nos auteurs au héros de *La Nausée*, Roquentin, fait sens. Cette « angoisse métaphysique devant l'Absurde » ou « angoisse devant l'existence » qui saisit toujours Roquentin « par derrière » interprété par S. Doubrovsky comme une « angoisse de sodomisation » ou « angoisse de castration déguisée »<sup>44</sup> est cette angoisse face à un passé qui fait loi. La question de l'authenticité propre à l'autofiction est donc la problématique de la relation du fils à la castration, c'est-à-dire symboliquement au père. Dans *L'Être et le Néant*, « Mon passé » évoque de manière latente la figure du père et la théorisation d'un fantasme d'auto-engendrement<sup>45</sup>. La mythologie intime de J.-P. Sartre laisse croire que par la mort prématurée de Jean-Baptiste, il se soustrait au Surmoi comme à l'Œdipe et qu'ainsi, il est libre. Le rapport au temps de l'existant ou de l'écrivain est un

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>42</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 367 : « enfin une vie solide comme du roc, bâtie sur du Cogito : j'écris ma vie, donc j'ai été. ».

<sup>43</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 514 : « Au vrai, je traite mes sentiments comme mes idées : une idée, on la pousse jusqu'à ce qu'elle craque ou qu'elle devienne enfin " ce qu'elle était " ».

<sup>44</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 107-108 : « Les nausées de Roquentin [...] Ce qui lui donne envie de vomir, c'est sa féminité secrète. Ce qu'il prend pour angoisse métaphysique devant l'Absurde : angoisse de castration déguisée. L'angoisse devant l'existence qui saisit toujours Roquentin " par derrière », si on la retourne : angoisse de sodomisation. ».

<sup>45</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 553 : « le passé est ce qui est hors d'atteinte et ce qui nous hante à distance. S'il ne détermine pas nos actions, au moins est-il tel que nous ne pouvons prendre de décision nouvelle sinon à partir de lui. Si j'ai préparé l'École navale et si je suis devenu officier de marine, à quelque moment que je me reprenne et que je me considère, je suis engagé ; [...] Je puis bien subitement m'insurger contre ce fait, donner ma démission, décider mon suicide [...]. Mais c'est, au fond, reconnaître son importance immense de plate-forme et de point de vue ; toute action destinée à m'arracher à mon passé doit d'abord être conçue à partir de ce passé-là, c'est-à-dire doit avant tout reconnaître qu'elle naît à partir de ce passé singulier qu'elle veut détruire ».

rapport de projection à partir du passé. C'est-à-dire qu'il faut le reconnaître pour le détruire et le dépasser. C'est cette temporalité, c'est-à-dire ce rapport au passé, à la loi ou au père que nous nommons « existentielle ». Evoquer l'autofiction comme un *projet existentiel*, c'est considérant les mots étymologiquement évoquer ce double rapport au passé comme au père qui consiste à s'arracher au passé (*ex-sistere* : être placé hors de) en naissant (*projectare* : jeter en avant) à partir de lui tout en le détruisant.

Le caractère amphibologique, dialectique et dynamique de la « vérité » affirmé à travers l'héritage sartrien par A. Robbe-Grillet se retrouve dans la généalogie inaugurale du terme « autofiction ». P. Gasparini nous rappelle que *fiction* au cours des années soixante aux Etats-Unis est né d'un clivage entre un modèle plus ou moins illusionniste de roman traditionnel et réaliste que les jeunes auteurs jugeaient obsolètes : *novel*. Ils employèrent dès lors *fiction* pour se démarquer de ce genre et nommer une nouvelle forme de narration « antimimétique » qui s'intéresserait à dénuder ses propres procédés de fabrication (nous remarquerons au passage la concomitance avec le principe métafictionnel du Nouveau Roman). Les récits de *fiction* ne se donnent désormais plus pour des imitations ou des reflets du réel mais, plus conformément à l'étymon latin  *fingere, fctor* pour des objets construits. Ce premier clivage suscita une réelle créativité terminologique et, c'est dans ce contexte, que S. Doubrovsky créa le néologisme *autofiction* pour qualifier son projet scriptural<sup>46</sup>. L'autofiction s'intéresse donc à représenter le sujet non comme un reflet du réel, une imitation mais un objet construit. Elle instaure donc cette relation de déport face à la loi propre à la question de l'authenticité. Ne pas être une imitation ou un reflet du réel revient à ne pas subir ce passé qui fait loi précisément en donnant à voir de quelle manière il agit le sujet. C'est, en somme, ne pas être une *re-présentation* ou une réplique et s'émanciper de l'idéologie.

---

<sup>46</sup> P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2004, p. 10-11.

Isabelle Grell remarque l'équivalence dans le brouillon de *Fils* de « l'équation livre=rêve=fable »<sup>47</sup>. A ce titre, le contexte dans lequel le terme apparaît dans le manuscrit a toute son importance. Isabelle Grell relève la première occurrence du terme en étudiant le brouillon de *Fils* (feuillet 1637) intitulé « Le Monstre » ou « Monsieur Cas » et découvre que le terme d'autofiction fut inventé dans la voiture du narrateur après sa séance d'analyse avec Akeret. Relisant ce carnet dans lequel il note ses rêves à la demande de son psychanalyste, l'auteur « imagine que ces rêves pourraient devenir la matière d'un "livre FICTIF ", c'est-à-dire une *fiction* qu'il écrirait là au volant de son *auto* »<sup>48</sup> ; le terme « autofiction » étant associé initialement à l'automobile. Elle fonde le rapport sartrien de S. Doubrovsky à l'écriture de soi. La deuxième occurrence « fiction » du mot-valise « autofiction », souvent motif à divergences, devient ici cohérente. Dans un sens premier repris par S. Doubrovsky de l'étymon *ingere*, il signifie *façonner, fabriquer, modeler* mais dans un sens second, plus figuré, il signifie *invention, fable, mensonge, imposture* dans une opposition à la notion d'assertion sincère et véridique. Le livre dans l'écriture de soi est un rêve, une fable dans le sens où s'« inscrire en livre c'est [s']inscrire EN FAUX ». Dès l'instant où le sujet écrit ce qu'il a été, sachant qu'il ne l'est plus, ce qu'il inscrit de lui est factice, c'est-à-dire, « même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction ». Dans le processus de l'anamnèse, cependant que je me raconte tel l'analysant sur le divan de l'analyste, je m'imagine, c'est-à-dire que mon discours est un rêve éveillé fait de morceaux réels épars, de bribes, de manques, de failles incombables. Le sujet en se posant comme objet de sa quête se lit comme un sujet au passé en ce sens où il est évoqué sous les auspices du récit mythologique de soi ou du rêve, c'est-à-dire comme une construction imaginaire *a posteriori* de ses origines.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 11.

Inversement, le « livre rêve ON Y CROIT »<sup>49</sup>, c'est-à-dire que l'écriture de soi dans l'autofiction s'écrit du point de vue de sa facticité ; l'imposture est réelle. La déconstruisant, ce qu'il est se fonde dans le mouvement de l'écriture qui devient mouvement de conscience. « ça dit VRAI mais EN FABLE » en ce sens second de « fiction » d'un moi fictif, c'est-à-dire construit et factice, et en ce sens premier de « fiction » où je m'invente, c'est-à-dire, me construis dans l'écriture en me racontant. Autrement dit, « L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie...C'est littéralement et littérairement une *réinvention*. »<sup>50</sup>.

Le sujet apparaît bien sur le divan de l'analyste façonné, modelé dans une fable, un mensonge ou une imposture qu'il va falloir déconstruire pour « se retrouver ». L'auteur dans le manuscrit cité par Isabelle Grell évoque « un TEXTE EN MIROIR un TEXTE EN REFLETS »<sup>51</sup> où l'écriture équivaut à une lecture des rêves. Ce terme du domaine anglo-saxon, « *faction* », mot-valise accouplant les deux termes « *Fiction* » et « *fact* », autrement dit « *Fiction de faits* » (traduction qui correspond à celle de l'auteur donné en 4<sup>ème</sup> de couverture de l'édition de 1977 : « Fiction d'événements et de faits strictement réels ») désigne le même processus. « Fiction de faits » et non « Faits de fiction » en ce sens où il s'agit bien d'inscrire ce que le sujet a été comme « faits de fiction » pour ensuite, à partir de cette facticité, projeter par l'écriture une « fiction » (au sens premier) de soi. L'anglicisme « *Self-fiction* » évoque de la même manière dans le double sens de « fiction » la transcription de sa propre facticité et la construction d'une identité projective. « Self » insiste sur le fait que le travail de fiction au sens de construction se fait par soi-même.

---

<sup>49</sup> I. Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », dans *Genèse et autofiction*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>50</sup> S. Doubrovsky, « Les points sur les " i " », *ibid.*, p. 64.

<sup>51</sup> I. Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », *ibid.*, p. 46.

A. Robbe-Grillet justifiant sa « nouvelle autobiographie »<sup>52</sup> en 1991 décrit exactement le même procédé. Insistant sur l'impossibilité d'une relation historique à soi qui serait authentifiée par des instances extralittéraires, l'auteur évoque l'importance du travail d'écriture à partir des éléments du vécu lacunaires, truqués ; opération « perverse » sans doute parce qu'elle rompt avec toute perspective légale extérieure et constitue en tant qu'invention un lieu clos et imprenable à travers lequel le sujet n'a d'existence que littéraire. Dans *Le Miroir qui revient*, l'auteur reconnaît l'inconscient affirmant que le sujet est « à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient »<sup>53</sup>. Mais A. Robbe-Grillet désire avoir une action volontaire sur tout ce qu'il écrit ou sur ce qu'il filme et se refuse à être « un écrivain inconscient ». Il n'aime pas la psychanalyse pour plusieurs raisons. Cela tient à l'aspect extrêmement convenu de sa lecture soit qu'il y ait mis lui-même des pièges ou des leurres psychanalytiques sur lesquels le lecteur analyste se méprend, soit que l'un ou l'autre croit y découvrir les *topoi* de la théorie freudienne, des passages obligés comme l'Œdipe ou le pénis absent de la mère de sorte qu'elle demeure « une fausse science très frustrée » et que jamais aucun psychanalyste ne lui a jamais appris quelque chose sur lui à partir de son œuvre. Ce qui est rassurant pour lui dans cela est l'argument d'irréductibilité qu'il avance quand il affirme que les livres ne font que renvoyer aux livres eux-mêmes, cela voulant dire que le livre demeure<sup>54</sup>. De la même manière, le sujet ne fait que renvoyer à lui-même ; clos,

---

<sup>52</sup> A. Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », *Le Voyageur, op.cit.*, p. 284-285 : « Ce qui importe quand on écrit son autobiographie, c'est la façon dont on imagine soi-même son propre passé et sa propre existence [...] Ce qu'on attend d'un écrivain n'est pas du tout une relation historique entièrement authentifiée par des instances extralittéraires, c'est au contraire quelque chose qui n'a en fin de compte d'existence que littéraire. [...] En effet, à partir de ces éléments qui ont appartenu à mon existence, qui ont été transformés par l'imaginaire, qui ont été truqués par le souvenir, une dernière opération va intervenir, probablement la plus perverse, qui est le travail d'écriture. C'est lui qui va fabriquer à partir de ces bribes et fragments quelque chose qui est un texte et qui est beaucoup plus important pour l'auteur que les éléments qui ont servi à le constituer. [...] Ce qui, moi, m'intéresse, c'est le travail qui a été fait sur tout cela, c'est-à-dire la façon dont ces fragments vont constituer le matériau qui va permettre d'opérer l'invention du monde. [...] cela va représenter ce que l'on pourrait appeler la " nouvelle autobiographie " ».

<sup>53</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 12.

<sup>54</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, France Culture/Seuil, 2005, p. 129.

il demeure inaltérable. Isabelle Grell remarque que S. Doubrovsky ne serait pas le dernier écrivain existentialiste selon la formule célèbre de M. Contat s'il ne poussait pas vers une lucidité plus authentique postulant que le sens d'une vie n'est pas préétabli et qu'un incessant travail sur sa situation donne le droit d'exister. Mais S. Doubrovsky dépasse J.-P. Sartre en cela qu'il a intégré dans sa réflexion les données psychanalytiques que son aîné, en son temps, refusait d'admettre<sup>55</sup>. Or, S. Doubrovsky lui-même usurpe la place du psychanalyste. La psychanalyse y est invoquée mais comme un fantasme sartrien pour y être réfutée sur le mode de la rivalité. Si S. Doubrovsky intègre à sa réflexion les données psychanalytiques, il les admet sans doute mais en refuse l'action sur lui. La découverte de l'inconscient décrite dans *Le Livre brisé* revient à « constater qu'on existe autrement qu'on en a conscience. D'une autre façon, qui vous échappe. Totalement. » de sorte que l'on est plus « qu'à moitié mort de son vivant »<sup>56</sup>. Cette sensation sartrienne de rêver à soi sans jamais se voir comme à un cher absent<sup>57</sup>, S. Doubrovsky la ressent pleinement et ce, d'autant plus qu'il a longtemps partagé avec J.-P. Sartre cette devise selon laquelle : « *exister, pour une conscience, c'est avoir conscience qu'elle existe.* »<sup>58</sup>. Pour J.-P. Sartre, recourir à l'inconscient est une excuse pour expliquer sa mauvaise foi<sup>59</sup> et une manière, en somme, d'abandonner lâchement tout effort d'authenticité. Elle dispense de l'angoisse mais aussi de la liberté de se définir montrant un individu ayant peur de lui car coupé de lui-même, pris dans un déterminisme défaitiste. Pour S. Doubrovsky, la psychanalyse révèle et dérobe à la fois, met sous séquestre son enfance, son identité, impose ses analyses, ses complexes, une grille de lecture à travers laquelle l'individu n'est plus qu'un Œdipe<sup>60</sup>. Se comparant à Roquentin, pour celui-ci, l'inconscient tient de ses pensées qui prennent l'individu par

---

<sup>55</sup> I. Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », *Genèse et autofiction*, *op.cit.*, p. 49.

<sup>56</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 216.

<sup>57</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur* (1939), Paris, Gallimard, 2003, p. 183.

<sup>58</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 216.

<sup>59</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 87.

<sup>60</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 381.

derrière, à son insu, le retiennent, lui donne, tel Lucien face à Bergère la nausée ou la colique<sup>61</sup>. Le « complexe de derrière les fagots » ou les « complexes maison »<sup>62</sup> évoqués dans *Le Mur* semblent valoir ironiquement « les grands concept bateau » ou « Les schémas chouettes » de *Fils*. Le sujet s'attribuant telle ou telle névrose ou tel ou tel complexe appartient très vite au « Musée imaginaire »<sup>63</sup>. L'expression laisse deviner qu'ainsi, sous l'ascendance d'une perspective factice qui le retient au passé et le fétichise, il fait sa propre statue ou s'institue exemplairement. Cela rejoint l'imagerie de la statuaire convoquée par S. Doubrovsky ou A. Robbe-Grillet, c'est-à-dire celle de l'ancêtre qui fait autorité, d'une figure paternelle appartenant au passé tel Charles qui « avait la chance et le malheur d'être photogénique »<sup>64</sup>.

S. Doubrovsky dans « Autobiographie/vérité/psychanalyse » explique comment l'écrivain moderne dépasse enfin l'aporie classique du projet de s'écrire car par la psychanalyse la vérité revient de l'écoute de l'autre dans le discours où le sujet tente de s'appréhender. Partant du postulat que le sujet est fictif dans son discours sur lui, il tente de faire un récit de cas mais du point de vue de l'analysé. Le narrateur se met à la place de l'analyste et l'écriture, lieu d'une jouissance interdite, est inventée par la névrose. *Fils* « pervertit » l'instance psychanalytique régulatrice qui ferait du récit de cas « une auto-connaissance non leurrée, c'est-à-dire une hétéroconnaissance incorporée » : il prend le pouvoir sur sa cure en mettant sens dessus dessous, c'est le sens étymologique de « pervertir », la situation analysé-analyste<sup>65</sup>. Les critiques, et jusqu'à Philippe Gasparini très récemment, confondent l'auteur dans sa mauvaise foi. Ainsi, son article se transformerait en « un discours triomphal qui

---

<sup>61</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 321.

<sup>62</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 183.

<sup>63</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 190-191.

<sup>64</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>65</sup> S. Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse » dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, Coll. Perspectives Critiques, 1988, p. 73.



contredit ses prémisses »<sup>66</sup>. Fidèle au projet sartrien, S. Doubrovsky fait de sa mauvaise foi une vérité, conscient du fantasme se jouant dans cette prise de pouvoir, comment le symptôme, ici, se met en scène. L'analysé se retournant sur son analyste, voici qui nous rappelle une scène fameuse, celle de « l'homme au magnétophone »<sup>67</sup>. En 1969, un patient offrit à J.-P. Sartre l'enregistrement d'une séance avec son analyste, où la présence du magnétophone renversait les situations dans le rapport sujet-objet. L'analyste est perçu comme un maître et l'analysé comme une victime dont le geste apparaît comme une libération politique et surtout un retour à soi sans la médiation de ce tiers oppresseur. L'anecdote souligne que l'analysé tourne vers l'analyste son regard exigeant que celui-ci le regarde avant que de le prévenir de l'enregistrement.

Le psychanalyste est convoqué dans *Fils* mais pour s'y confronter de sorte que très vite le conflit avec l'« anal-yste » se joue sur la concurrence des modes d'interprétation critique et psychanalytique. Opposer la littérature à la psychanalyse est déjà dans le projet de J.-P. Sartre<sup>68</sup>. *L'Être et le Néant* est une stratégie de reconquête face à la théorie de S. Freud alors à son apogée, « première réfutation théorique de la psychanalyse »<sup>69</sup>. S. Freud avait élaboré une théorie axée sur la dépossession du sujet décentré et agi par une instance autre. On se rappelle que J.-P. Sartre refuse dans *Les Mots* l'idée d'un Surmoi « je n'ai pas de Sur-moi. » avec un ton si peu neutre « Il n'y a pas de bon père, c'est la règle ; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri »<sup>70</sup> qu'il apparaît clairement pour tous les critiques comme une défense ou un déni qui signifierait précisément qu'Enée ne cesse de porter

---

<sup>66</sup> P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, op.cit., p. 56.

<sup>67</sup> J.-P. Sartre, « L'homme au magnétophone », *Les Temps modernes*, n°274, avril 1969.

<sup>68</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 602 : « Dix ans de littérature [...] valent une cure de psychanalyse. »

<sup>69</sup> J. Poirier, *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 31.

<sup>70</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 18.

Anchise sur son dos<sup>71</sup>, faisant de cet autre, un enfer. J. Poirier reprend cette allégorie sartrienne précisant que « Pour fonder une nouvelle psychanalyse, Enée va devoir porter Anchise sur ses épaules [...] puisqu'il s'agit de s' "inspirer" de la doctrine ancienne avant de la dépasser. ». Précisément, J.-P. Sartre à travers la psychanalyse existentielle fait l'économie de l'inconscient « refusant la présence en moi d'un "autre" qui à la fois me "regarderait" et serait soustrait à mon regard. ». Le personnage de Mathieu dans *L'Âge de raison* est un sujet décentré<sup>72</sup>. Mais il s'agit de reconquérir ce regard sur soi et ce n'est pas fortuitement que la censure, figure du Surmoi, considéré comme « le maillon faible du freudisme »<sup>73</sup> devient conscience. Le regard sartrien reconquiert une perspective ou regard sur l'instance dont le statut est de veiller et de légiférer « par derrière »<sup>74</sup>. J.-P. Sartre incorpore les pensées de S. Freud pour mieux les destituer et ainsi jouer un rôle phallique. Dans *L'Être et le Néant*, ce qui ne semble pas satisfaisant dans la théorie freudienne de l'inconscient, est « le concours du psychanalyste, qui apparaît comme le *médiateur* entre mes tendances inconscientes et ma vie consciente. *Autru* [qui] apparaît comme pouvant seul effectuer la synthèse entre la thèse inconsciente et l'antithèse consciente »<sup>75</sup>. Réfuter l'inconscient revient à réfuter la perspective de ce tiers. Conscient de la censure qui agit sur lui, le sujet sartrien n'est plus soumis ou agi par cette censure. Il s'y substitue jouant de son propre regard comme de sa propre loi.

Sur le plan de la critique littéraire, la dissidence exprimée par S. Doubrovsky sur sa quatrième de couverture, position prise dans la célèbre lettre du 17 octobre 1977 adressée à P. Lejeune et citée par le critique dans son

---

<sup>71</sup> J. Pacaly, *Sartre au miroir*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 22 : « " je n'ai pas de Sur-moi " : nous y verrons le refus de reconnaître pour sien un fantasme qui peut s'exprimer par la phrase " j'ai quelqu'un sur moi " ».

<sup>72</sup> J.-P. Sartre, *L'Âge de raison (1945)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 65 : « il lui semblait toujours qu'il était ailleurs, qu'il n'était pas encore né tout à fait. Il attendait. ».

<sup>73</sup> J. Poirier, *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p. 21-23.

<sup>74</sup> J.-P. Sartre, « L'homme au magnétophone », *op.cit.*.

<sup>75</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 86.

chapitre « *Autobiographie, roman et nom propre* »<sup>76</sup>, est le geste signifiant d'un « fils » qui écrit pour dire qu'il se reconnaît dans le manque du « père », qu'il s'édifie sur un trou, une « case aveugle ». Il sait très bien qu'il s'attaque au pacte de sincérité, c'est-à-dire à la pierre angulaire de la théorie de P. Lejeune qui est la figure tutélaire du genre autobiographique. Il en incarne l'instance définitionnelle et légiférante, c'est-à-dire tient symboliquement un rôle de censeur : sa présence dans la genèse de *Fils* et son évocation dans *Le Miroir qui revient*, sur le mode de la contestation, le confirment. P. Gasparini démontre à ce titre l'importance du dialogue critique dans la maturation du concept d'autofiction entre S. Doubrovsky et principalement (à l'exclusion de J. Lecarme), P. Lejeune : il est remarquable de constater combien les deux rôles se renforcent mutuellement (P. Lejeune est à ce jour membre directeur à l'ITEM (CNRS-ENS) du groupe « Genèse et autofiction » dont le rôle, à travers la *génétique* littéraire, est de paternité et de filiation...) et combien le geste transgressif<sup>77</sup> de l'un repose sur la valeur juridictionnelle de l'autre<sup>78</sup> et inversement. Depuis *Fils*, les critiques se sont essayés avec ferveur à définir la place qu'occupe le « *Monstre* » autofictif dans notre système des genres et il est notable qu'ils se soient ainsi glissés du côté de la loi dans le procès, la *démonstration* au sens littéral comme en ce sens figuré de sortir le monstre de l'aire autobiographique, répondant trait pour trait à l'effet de *montre* de son auteur en paternité.

C'est que l'autofiction symbolise la levée d'un interdit ; en désignant l'autofiction comme un « roman » dont les trois instances narratives (auteur-héros-narrateur) sont homonymes, S. Doubrovsky n'est plus agi par une

---

<sup>76</sup> Lettre du 17 octobre 1977 citée par P. Lejeune dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986, p. 63 : « J'ai voulu très profondément remplir cette " case " que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. »

<sup>77</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 369 : « je peux m'y introduire en fraude. Resquiller, à la faveur de la fiction, sous le couvert du roman ».

<sup>78</sup> P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, *op.cit.*, p. 79 : « Aux yeux de Philippe Lejeune, cette stratégie " machiavélique " avait quelque chose de " provocant ", de gênant, de répréhensible, en ce qu'elle subvertissait le pacte autobiographique ».

censure mais l'incarne seul au sein de son œuvre à la différence avec J.-P. Sartre que le rôle de l'analyste n'est pas réfuté mais au contraire intégré et combattu au sein même du texte développant toute une fantasmagorie faisant de l'écriture autofictionnelle un enjeu existentiel. S. Doubrovsky contrairement à J.-P. Sartre reconnaît l'idée d'inconscient parce qu'il en a fait l'expérience mais en refuse toutefois l'action. Dans cette dramatique politique de l'aveu, le psychanalyste occupe une place nouvelle à laquelle la stratégie de l'ambiguïté vient répondre.

Les « Rêves » de *Fils*, interprétés fictivement par le personnage d'Akeret qui prête sa voix à l'auteur, dont P. Lejeune avoua qu'il se sentit dupé quand il apprit, en lisant une petite note de « L'initiative aux maux » que, dans la réalité, ils n'ont jamais été soumis au psychanalyste, sont inventés à partir de restes pour les besoins de la cause romanesque. Mise en scène psychanalytique pervertie et servant de leurre en ce sens où elle sert le fantasme initial de l'auteur ; la convoquer comme nouvelle scène autobiographique revient à invoquer la raison d'un duel avec l'analyste davantage sur le terrain de la « psychanalité »<sup>79</sup> que de la psychanalyse proprement dite. S'opposent, selon un sémantisme politique bipartite gauche/droite, le « fils » à une instance surmoïque dont les valeurs réciproques, par antagonisme, s'organisent analement : l'authenticité face à la facticité ou le vide/manque face au plein, la ruine face à la richesse c'est-à-dire la négation/ironie face à l'esprit de sérieux, le mouvement face à l'immobilité/pétrification.

Dans le sémantisme politique de gauche dans les topiques duquel le sujet s'inscrit, il est l'agent de la « ré-forme » face au « conservateur » de droite, c'est-à-dire qu'il tente de rétablir dans sa forme primitive ce qui s'est corrompu face à celui qui est le préposé au renoncement pulsionnel et à la garde de l'ordre établi. Le sujet est cet homme corrompu, faux, factice c'est-à-dire altéré qui doit

---

<sup>79</sup> S. Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op.cit., p. 76.

revenir à un état de pureté et d'intégrité premier. Cette altération ressemble fort à ce mensonge comme vérité captée de sorte que l'on mesure l'altération à la captation, c'est-à-dire au Surmoi.

A partir de *Fils* de Serge Doubrovsky, du *Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert, nous verrons qu'il se joue un transfert négatif. L'analyste, figure de droite voire d'extrême-droite, n'est pas un allié mais un rival. Il est le représentant d'un discours de la totalité, c'est-à-dire totalitaire. « totalité » a toute son importance ; il permet de raisonner en terme d'espace. Notre hypothèse serait que le duel met en scène un analyste et un analysant s'opposant en une figure de résistant comme s'il désirait contenir en lui une enclave sauvage et primitive où aucune loi n'a droit de cité ; duel dont l'enjeu est ce regard comme perspective ou censure, objet phallique, qu'il faut dénier à l'*anal-yste*. Ce dernier apparaît fantasmatiquement comme celui qui détient une perspective, un regard car il est le sujet supposé savoir; savoir qui est un pouvoir et dont on imagine qu'il autorise le sujet à croire qu'il désire coloniser cet ultime bastion sauvage que représente l'inconscient du sujet. Ce dernier craint la ruine de cet homme « riche » figé dans son savoir dont l'argument récurrent de ses contempteurs est qu'il coûte décidément très cher en accord avec l'avarice et l'avidité dont il est supposé, de manière transférentielle, faire preuve. L'analyste dans son sémantisme rejoint l'iconographie de la statuaire propre à l'autobiographe ou à l'homme sérieux, institué, pétrifié dans ses lois. C'est l'image d'un double se tenant derrière soi, c'est-à-dire appartenant à une perspective passée, figé et muet, plein d'un savoir, certain de ses prérogatives sur le sujet sur lequel il a « regard ».

Au-delà de la mise en scène psychanalytique, le fantasme se retrouve dans l'exemple guibertien face à la figure du médecin selon la même dramatique politique si ce n'est qu'elle s'applique plus directement au corps. Or, il émerge, de manière signifiante, comme un opérateur commun aux œuvres du corpus, jouant un rôle symbolique prépondérant, investissant la matière même du texte

comme corps textuel. Il est évidemment le lieu du lien filial, du lien affectif et sexuel ; en lui s'inscrit la question de l'identité propre à la quête autofictionnelle.

Nous étudierons en quoi la question de la liberté et de la vérité dans l'autofiction est d'abord l'histoire d'un corps à corps entre sujet et instance parentale, entre écriture de soi et idéologie et, au fond, entre fils et père. La question de la vérité du sujet rejoint structurellement celle du désir. C'est la question de l'autre. Et, à cette question qui se traduit par la haine du féminin, la crainte de l'homosexualité, l'angoisse de la castration, Lucien dans « L'Enfance d'un chef » semble répondre par le déni. Ainsi, dans *Les Mots*, la question du Surmoi est-elle vite évacuée, l'Œdipe escamoté. L'autofictionnaliste articule précisément la question de la vérité du sujet à la question de l'autre, à cet autre en tant qu'il est « chef », qu'il représente le pouvoir ou, tout du moins, un pouvoir qui puisse s'exercer sur le sujet lui-même. Dans « L'Enfance d'un chef », Lucien s'interroge : « Qu'est-ce que je suis, moi ? », après avoir affirmé, « Je ne serai jamais un chef »<sup>80</sup>. La question autobiographique de l'identité est directement associée au statut politique du sujet. Ce chef que le sujet ne sera jamais est cet homme « aux yeux gris, métalliques et froids »<sup>81</sup> semblable à Monsieur Fleurier, ce père aux « yeux clairs »<sup>82</sup> dont le narrateur des *Mots* affirme que tout ce qu'il sait de ce dernier ne se rapporte jamais à lui. Regard gris, clair, froid et métallique qui rappelle celui, inquisiteur, d'Akeret dans *Fils*. Ce n'est pas en vain que ce pouvoir est représenté de manière récurrente par la figure de l'analyste dans *Le Miroir qui revient* ou du médecin dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Il est celui précisément qui a regard sur le sujet et son corps, l'écoute et légifère sa sexualité. Le père est celui qui possède une perspective antérieure face à laquelle le fils doit entrer en résistance.

---

<sup>80</sup> J.-P. Sartre, *Le Mur*, op.cit., p. 175.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 20.

Dans ces deux premiers chapitres, évoquant à la fois l'autobiographie et l'autofiction, opposant ces deux tendances robbegrillésiennes entre « faire sa propre statue » et « se projeter hors de soi », nous appréhenderons l'une dans la perspective critique de l'autre. Nous nous tiendrons ainsi au plus près du discours autofictionnel à seule fin de démonstration et non pour affirmer notre adhésion à une opposition que nous dépasserons en notre dernier chapitre.

Au fil des analogies, nous remarquerons que liberté et « vérité » s'articulent autour de l'image du corps et de sa situation dans l'économie familiale. Ainsi, étudier les notions de facticité et d'authenticité dans l'autofiction revient à évoquer une économie politique du corps. En effet, nous verrons qu'un récit fantasmatique s'écrit en filigrane tendant à prendre le corps (text/sex-uel) comme acteur principal d'une dramatique politique d'abord, dans une posture d'enfance, soumis à l'idéologie comme à l'instance parentale, puis dans une posture adolescente, à mesure qu'il s'en libère et s'affirme individuellement. Ce sera précisément évoquer la question du fils et du père dans l'autofiction. Nous étudierons comment l'autofictionnaliste évoquant un projet existentiel d'écriture de soi en vient à retracer l'histoire de son corps à travers l'économie familiale, comment se construit une économie politique autour du corps, objet et cible du pouvoir, lieu de la sexualité, chiffre de l'individualité. L'autofictionnaliste attribue cette première tendance à l'autobiographe.

Dans notre premier chapitre, nous étudierons comment à partir de la relation du fils au père, l'autobiographe s'inscrivant dans une idéologie patriarcale du modèle et de l'imitation, pose la question du modèle et, ce faisant, la question du statut politique de la vérité. C'est l'exercice de la dictée, de la récitation, de la pose ou de la comédie qui font du sujet comme de son style un « objet bien sage », une conséquence et non un principe écritait J.-P. Sartre, conforme aux modèles imposés, aux attentes du lecteur comme au regard d'une instance professorale ou parentale. Dans l'imitation, le corps textuel soumis au modèle est la réminiscence symbolique d'un lien. Il nous

faudra comprendre de quelle manière l'autofictionnaliste fait de l'écriture de soi une aventure politique en cela qu'il questionne la liberté du sujet à affirmer sa vérité face à la loi du père. Quel est le statut fantasmatique du fils à l'égard du père ? En quoi la figure de « l'empallemant » annonce une procédure d'aveu mettant en scène un père « anal-yste » face à un fils « jouis errant » ?

Nous tenterons d'appréhender comment, à travers ce lien, la domination du modèle, certifie une appartenance, s'exerce comme une tentative d'encadrement et d'appropriation du corps. C'est d'abord la transparence et l'aveu qui sont exigés. Puis, le sujet, à travers les rituels de lavage ou d'auscultation, réduit à l'état d'objet passif, est soumis à un processus normatif de dépersonnalisation et d'expurgation visant à le posséder et à faire barrage à toute force (sexuelle) d'émancipation. Le corps, monstrueux d'être inscrit dans la « jouissance », devient l'objet des déclinaisons fantasmatiques du père dans son désir totalitaire de le soumettre à la castration. Or, l'appartenance du corps s'appuie sur une prise en charge, un mode d'appropriation fondé sur le plaisir et la reconnaissance constituant un lien ambivalent au modèle.

Nous verrons comment, suivant le fil de cette ambivalence, revivant la prise en charge délectable, rassurante mais mensongère de l'instance parentale, l'autobiographe est appréhendé comme celui qui s'abandonne avec complaisance à la tentation de s'instituer comme un modèle, observant vis-à-vis de lui-même ce regard fétichiste et amoureux du conservateur. Or, cette pente confine à l'irrécusable, c'est-à-dire, à donner du sujet une image factice, close, pleine parce que idéalement conforme au modèle attendu. S'édifiant comme une statue, l'autobiographe figé, mort à lui-même étouffe toute authenticité au profit d'une idéologie patriarcale. Se libérer de ce regard, de cette prise en charge comme de ce mode d'appartenance reviendrait à se libérer du fétichisme parental, c'est-à-dire à s'émanciper.

Dans notre deuxième partie, nous observerons comment contrairement à l'autobiographe, l'autofictionnaliste tente de « se projeter hors de soi ». Il se



présente dans un rapport ironique à soi, dit opérer un dédoublement et s'introduire comme personnage supplémentaire dans son récit de manière à se déconstruire. Il suppose que l'ironie délivre du « sérieux » et permet au sujet de se tenir en déport du côté du jeu et du récusable, de s'éprouver dans un mouvement de liberté et de conscience non comme une conséquence mais comme un principe. Nous étudierons comment cela correspond au refus de se laisser corrompre par les attentions parentales en suivant une pente naturelle évoquée par le corps à travers la métaphore de l'enracinement et de l'immobilisme. La prise en charge du corps, sa manipulation signifient une modélisation contre laquelle le sujet s'insurge. Refusant sa capitalisation dans le regard de l'instance parentale, toute posture dogmatique comme toute répression, il « se ruine ». Ecrire sur soi devient écrire contre soi. En quoi le sujet devient-il un personnage glissant faisant de l'autofiction une entreprise de subversion autobiographique ? Comment à travers la métaphore cinématographique de l'aventure ou de l'errance, l'autofictionnaliste, postulant l'inexistence d'un sens préalable à l'écriture, évinçant toute emprise antérieure, tentant de prendre conscience de sa liberté au milieu d'un discours de « vérité » conservateur, est-il dans une volonté d'opérer une séparation de corps systématique ?

Poursuivant la métaphore de l'aventure, de l'errance, de l'oubli et de l'inachèvement, comment la sexualité, chiffre de l'individualité constitue, à travers un consensus sexuel, un enjeu politique ? S'oppose la modélisation du sujet comme capital, sa conservation et sa sexualité comme forme d'individualisation et d'émancipation des modèles déposés et imposés. Se soustrayant à tout savoir préalable, le corps sexuel devient comme le désir, innommable. Il doit pouvoir exister à travers le principe d'aventure soit, en terme sartrien, le projet. Ainsi, comment le donjuanisme, le sado-érotisme ou l'homosexualité constituent dans le champ autofictionnel une manière de rompre avec le modèle patriarcal qui tend à imposer sa loi au désir du sujet ?

L'autofictionnaliste se refuse à ce que son désir soit modélisé selon une perspective préétablie représentant pour lui le lien au corps parental mais également l'inscription dans une chronologie, une causalité, une filiation. Rompant avec l'économie familiale comme il rompt avec le désir de l'autre, sa sexualité errante et improductive est envisagée sous l'égide de la ruine, tout désir s'annulant en son contraire.

Comment l'autofictionnaliste iconoclaste succède-t-il à l'autobiographe idolâtre ? Dans ce vacillement des signifiants-maîtres, le fils en une opposition gémellaire avec le psychanalyste, avatar du père s'entend à briser les figures de la loi. Qu'en est-il de l'anti-Œdipe ? Associant Capitalisme et Freudisme, quelle économie phallogocentrique dénonce le fils ? Sous quels auspices affirme-t-il la suprématie politique du manque ou du trou ? Dans cette même association, en quoi l'écrivain-autofictionnaliste devient-il un écrivain-délinquant faisant du corps de l'écriture un délit à la fois érotique et politique ? Comment escroquerie, vol ou effraction semblent-ils une manière de contester les valeurs d'une même économie patriarcale ? L'animal cynique au même titre constituerait un outil de destitution dans le champ politique de l'autofiction. Quelle fonction a-t-il à l'égard des proscriptions sociales édictées par le père ? Quel espace symbolique représente-t-il dans l'autofiction ? Comment le masochisme associé à l'animalité devient-il *a contrario* une marque d'indépendance et d'affirmation de soi ? Quel rôle joue l'impudeur dans l'autofiction à travers le thème de l'analité et de l'animalité ? Quel fantasme réfractaire associe authenticité, animalité et naturalité ? La maladie est semblable à l'animalité sur le thème de l'analité. En quoi représente-t-elle une singularité politique irréductible ? L'écriture doit rester pulsionnelle et guidée par la maladie comme par la névrose. En quoi peut-on associer dans l'espace autofictionnel authenticité, inconscient et maladie ? Que désignent-ils symboliquement ? Tentant d'appréhender l'inguérissable dans la relation père-fils, en quoi l'être-malade serait ce *parrèsias* se refusant au savoir-maître du

médecin ou de l'analyste ? Prenant le sida dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* comme une métaphore, quel en est le principe cynique ? En quoi finalement l'inguérissable définit-il une esthétique de l'existence et une « aléthurgie » ?

Dans notre troisième partie, nous verrons comment le fils dans son rapport paradoxal à la loi est en prise à la castration du cercle. Quel est le cercle dans lequel le fils, déniait la castration, s'enferme ? Comment l'autofictionnaliste dans ce mouvement de soi hors de soi ne fait, par son systématisme, que traduire cette impossibilité d'être homme ?

Dans une première sous-partie « La loi de la mère », nous décrirons comment le fils dans son défi au père, croyant s'émanciper et faire œuvre de libération s'inscrit au contraire dans une autre loi qui serait celle de la mère ? Dans son rapport au modèle, l'autofictionnaliste est dans une contre-idéologie parodique. Il tend à se libérer du conservatisme patriarcal comme de l'idolâtrie. Il présume que ce refus du modèle tient d'une volonté de se libérer de toute représentation mythique ou stéréotypée, de toute posture dogmatique de « vérité ». Nous verrons comment le modèle, motif d'une rationalisation et d'une simplification, revêt pour le sujet un aspect réducteur de sorte que ce rapport ironique au modèle semble être tout à la fois un exercice de déconstruction des perspectives antérieures et un mode de défense, d'intégrité et d'affirmation face à la loi.

Nous étudierons la logique du défi mise en œuvre dans l'autofiction. Reprenant la formule d'A Robbe-Grillet, nous essaierons de comprendre pourquoi l'autofictionnaliste tout à la fois instaurant une loi et la transgressant fonde un espace de plaisir et se l'interdit. Le modèle, « signe » de la loi, semble être utilisé comme un simulacre puis est invalidé comme l'on rompt une promesse. Qu'affirme ainsi le fils face à la loi du père ? Sous quelles formes retrouve-t-on cette logique du défi dans l'écriture autofictionnelle ? Enfin, est-il possible de définir les caractéristiques de la « père-version » de l'autofictionnaliste-fils ?

Dans ce défi du fils au père, de l'homme contre Dieu, les origines baroques et libertines de ce refus de toute autorité instituée confirmées par les figures de D.-A.-F. de Sade et de Don Juan se retrouvent dans une formule politique autofictionnelle récurrente : l'anarchisme de droite. Elle rappelle l'ironie, figure de rhétorique qui tend à nier ce qu'elle affirme et à affirmer ce qu'elle nie. Le champ politique et celui du discours se traversent mutuellement narrant les jeux de l'économie érotique du sujet face au père comme à la loi. L'anarchisme de droite, comparable structurellement à l'ironie évoque ce rapport paradoxal du fils à la loi qui la fonde et la transgresse : rapport portant en lui sa propre impossibilité en cela que le fils veut être à lui-même sa loi. Dans ce déni du père, le paradoxe semble tenir au fait que, croyant transgresser la loi et s'en émanciper, il ne fait qu'affirmer l'impossibilité dans laquelle il est de la reconnaître ainsi que la soumission à un autre ordre qui serait celui de la mère. L'anarchisme de droite serait-il l'exacte formule de la jouissance ? A quel jeu se livre l'autofictionnaliste dans cette incessante répétition et quels en sont les effets ?

Cet anarchisme de droite semble aboutir dans l'autofiction à un désir terroriste. Plusieurs champs sémantiques se traversent : celui, esthétique, du poème et de l'écriture autofictionnelle, celui politique, de l'érotisme. La plume ou le stylo semble comparable à un sexe masculin et l'écriture autofictionnelle à un jeu masturbatoire aboutissant à un orgasme qui serait de l'ordre tout à la fois de l'attentat contre le père et de l'effondrement subjectif du sujet comparable au suicide. Le texte devient le lieu d'un conflit politique entre le fils et le père : l'extrême-gauche répond dans ces excès révolutionnaires au pouvoir fantasmatique du père (c'est le roi que l'on attaque ou un dictateur). L'élan révolutionnaire et terroriste tient de cette violence désespérée du faible face à celui qui l'opprime. La violence comme ultime recours devient légitime. En quoi l'écriture autofictionnelle est-elle comparable à une pratique masturbatoire criminelle ? Quelle comparaison se joue entre l'esthétique mallarméenne

évoquée par S. Doubrovsky et l'utilisation de l'association libre dans l'autofiction ? Quel espace symbolise l'inconscient ? De quelle manière le thème du sacré traverse-t-il l'écriture autofictionnelle ? En quoi l'attentat donjuanesque est-il un attentat terroriste ? Comment l'écriture autofictionnelle comparable au poème-suicide mallarméen met-elle en scène la réalité terroriste du désir pervers faisant que l'autofictionnaliste ne peut s'affirmer dans l'écriture autobiographique que par l'acte même qui l'anéantit ?

L'ouverture du corps signe l'opposition à une sexualité économiquement utile et politiquement conservatrice à laquelle cette forme d'émancipation et d'individualisation, que figurent le donjuanisme, l'homosexualité ou le sado-érotisme, semble correspondre. L'autofictionnaliste, libertin, construit une dramatique tout à la fois existentielle et sexuelle de l'errance dont l'enjeu est politique. Le fils, face à l'ordre patriarcal phallique, incarne une féminité sous l'égide du trou ou de l'anus, formes de la négation et du refus, qui se veulent réfractaires. Le processus d'« œdipianisation » considéré comme un système répressif et castrateur, que ces pères-analystes ou ces médecins-capitalistes représentent, revient à réduire et à s'approprier ce désir dont la finalité est de rompre la dépendance infantile au corps parental et d'ainsi se libérer de toute obligation de génitalité et de production du capital à des fins narcissiques et phalliques.

Nous tenterons de comprendre dans « Le corps fantôme » comment ce fils dont le désir tient à suivre sa nature, dont l'ensauvagement se veut une résistance face à un système coercitif, normatif, excluant toute marge se révèle-t-il être, à un second degré et par projection, cet inquisiteur dont il se défend, prompt à réduire toute différence comme toute féminité de sorte que la victime vaut le persécuteur ?

Nous nous demanderons en quoi consiste ce jeu de cache-cache auquel se livre l'autofictionnaliste. La recherche, l'expérimentation, l'aventure ne seraient-ils que les motifs impérieux d'une fuite ? Voici qui semble bien contraire aux

vertus existentielles de ces sexualités errantes et improductives. Comment ce *parrèsiasite*, ayant choisi l'impudeur comme une forme de résistance face aux pudeurs patriarcales, utilisant les vertus aléthurgiques du scandale en nommant l'innommable peut-il être à la fois cet homme se cachant ou s'anéantissant afin de se protéger, considérant les vertus du trou comme retrait dans l'invisible ? Nous le savons. Le trou, négation du social, résistance féminine au père représente la personne intime et pudique face à la personne publique se soumettant à l'ordre phallique. Il est un soubassement aveugle, caché, nocturne. Ne serait-il pas ce refuge inviolable à l'abri duquel naît la rassurante perspective de demeurer vierge de sorte que ces sexualités errantes et improductives, véritable libération du désir, seraient une fuite dont la fin serait, paradoxalement, un rêve de pureté ?

L'autofictionnaliste, animal-cynique, artiste, mystique, errant s'inscrit dans la marge, dans ces espaces refoulés de l'inconscient, livrés à la nature, par définition anomal. Luttant contre les mots d'ordre imposés au désir, il est dans le principe d'une vie indexée sur sa nature et dans une volonté virile de reconquête phallique, de liberté et d'indépendance. Dans son déni du père, l'autofictionnaliste, héros négatif se refuse à tout engagement qui le condamnerait à s'effacer mais au contraire ne consent qu'au déport et à la coupure de sorte qu'il est - selon les mots de J.-P. Sartre - sans cesse à la proue de lui-même. Dans cette solitude virginale et toute-puissante, du lieu de cet autre sexe, le fils ne cesse de ruiner ce héros positif qu'il refuse d'incarner : il se « démembrer ». La résistance au père, véritable réduction de toute féminité, semble faire du remède la cause du mal de sorte que nous nous demanderons comment l'autofictionnaliste, cultivant l'impertinence et l'insoumission en vient à une forme d'impuissance ?

Le duel amoureux, le jeu de cache-cache, cette manière de déport systématique par lequel, le fils s'affirme et se réfute, évoque la formule de Phèdre : « Présente,

je vous fuis ; absente, je vous trouve »<sup>83</sup> de sorte que « l'homme tragique »<sup>84</sup> semble être l'autofictionnaliste-fils voué à un érotisme « à blanc ». S. Doubrovsky évoque Racine, A. Robbe-Grillet, à travers la référence à Macbeth, W. Shakespeare : rien n'est que ce qui n'est pas. Il n'est de désir que celui qui n'est pas de même qu'il n'est de savoir ou de jouissance que celle qui n'est pas. De sorte, nous nous demanderons en quoi l'autofictionnaliste, avatar de Don Juan, fait-il de l'aveu une promesse amoureuse ? Et, en quoi cet érotisme « à blanc » propre à l'autofiction, à travers lequel chaque élan est voué à la disparition, est-il fondamentalement une quête du désir ?

Dans cette troisième partie, « L'image fantôme », nous verrons comment ce rapport érotique au corps est celui du texte au savoir sur soi en sorte qu'il se dessine de l'autofictionnaliste-fils une image fantôme. Pourquoi, à l'origine de l'écriture autofictionnelle se rencontre toujours la genèse d'un « mensonge » parental de telle conséquence que le rapport à la vérité semble entrer dans une structure inversée du désir, c'est-à-dire une structure hystérique ? Partant de là, il nous faudra appréhender quelle figure d'ultra-autobiographe construit cette dramatique politique autofictionnelle opposant le père au fils. Comment la rhétorique psychanalytique sert-elle cette figure ? En quoi l'autofictionnaliste est-il, à travers cette promesse autobiographique qui se fait promesse amoureuse, ce Don Juan, plus intègre que ces pères-autobiographes eux-mêmes ?

Dans « Une écriture du secret », nous situant de déport, il nous faudra nous mettre à cette place du narrateur, celle de tiers entremetteur entre cet ultra-autobiographe et le lecteur. De quelle manière, à travers cette figure cynique de l'autofictionnaliste, jouant ce rôle du fils-autobiographe plus intègre que le père, le narrateur ne cesse de recenser avec ironie de semblables impasses autobiographiques ? Au fond, comment cette dramatique politique du fils face

---

<sup>83</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 453.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 519.

au père tout à la fois induit la mécanique de la promesse autobiographique et fait émerger ses apories ? Cette dramatique politique offre un statut légitime au couple narrateur-lecteur de sorte que la stratégie de la promesse autobiographique semble agir pleinement. Comment est-elle un préalable nécessaire à l'indécidable, l'une renforçant mutuellement l'autre ? Enfin, en quoi l'autofiction est-elle une écriture non du dévoilement mais du secret ?

Cette écriture du secret tient à l'indécidable, c'est-à-dire à un désir de Neutre. Quel est-il ? En quoi existe-t-il selon la formule de R. Barthes une antipathie de droit entre l'adjectif et le Neutre ? Quelle est donc cette arrogance contre laquelle s'insurge l'autofictionnaliste ? A travers les figures guibertiennes de Geminga ou du cancer comme enfantement, comment comprendre que la machine autofictionnelle agisse à la manière d'un corps autobiographique anorexique ? En quoi les figures du psychanalyste, du médecin ou du journaliste tiennent-elles de l'Inquisition ? En quoi la *doxa* qu'ils incarnent est-elle en position de mère exigeant satisfaction ? Quelle stratégie l'autofictionnaliste met-il en œuvre contre l'exigence de prédication ou de qualification ? En quoi finalement l'écriture autofictionnelle engendre-t-elle une énigme dévoratrice qu'elle nourrit et fait croître, le corps autobiographique s'amaigrissant à proportion jusqu'à disparaître ?

Enfin, le Neutre aboutit au blanc et à sa symbolique. Quel est le rapport qu'entretient le Neutre avec le blanc ? Le blanc semble être cet espace d'où la prédication est bannie. En quoi correspond-il au droit du silence ou au droit à se taire ? En quoi l'Implicite constitue-t-il une figure de résistance face à cette Inquisition totalisante que semble incarner la *doxa* ? Quel est le rapport entre blancheur et innocence ? Quel rôle, au fond, joue la culpabilité dans cette quête de virginité ? En quoi le blanc est-il renoncement au désir et le corps autofictionnel, un corps coupable ? Ce faisant, nous nous demanderons ce que serait le blanchiment du texte ? Ne correspond-t-il pas à une mécanique du secret agissant comme un alcool ? Existe-t-il, au fond, un instant de l'adjectif



comme le préconise R. Barthes ? L'autofictionnaliste s'en donne-t-il le temps ? La loi, en l'absence de tiers, ne s'emballe-t-elle pas contre le sujet lui-même le contraignant à un recul et à une dévoration de plus en plus drastique ? N'en est-il pas du secret comme de la culpabilité de sorte que plus on y succombe plus il se fait impérieux ? Enfin, le blanc, appel à la pureté et à l'innocence n'est-il pas également la figure *princeps* de l'*in-existence* et de l'absence ?

## **I-Faire sa propre statue**

Devenir sa propre statue est une expression qui apparaît dans *Les Mots*. Elle désigne Charles, cabotin en proie à l'artifice et au théâtre plutôt qu'à la sincérité, au plus près du rôle idéal de grand-père. Elle le campe suspendant ses gestes, se figeant dans « une belle attitude », prenant la pose comme si l'art d'être grand-père était comparable à l'art du photographe. L'ironie de J.-P. Sartre désigne un rapport à l'autre et au monde bien particulier qui remet en cause profondément le lien affectif qui l'unissait à son grand-père. Le regard de l'autre est au fond un miroir à travers lequel Charles se mire se conformant au modèle attendu afin d'en tirer des bénéfices narcissiques : il adore en l'enfant sa générosité, il est sa « merveille » dans la mesure où il souhaite finir ses jours en vieillard émerveillé<sup>85</sup>. En miroir, l'enfant est « un bien culturel » et rend à sa famille ce qu'elle lui donne par rayonnement, comme les étangs, au soir, rendent la chaleur du jour<sup>86</sup>. Dans une telle relation, l'amour est mis en question (« M'aimait-il ? ») ainsi que la valeur propre de l'enfant dont le prix ordinaire équivaut aux quelques gouttes de sperme d'un mort<sup>87</sup>. C'est là l'image de l'autobiographe s'inscrivant dans une idéologie du modèle et de l'imitation. Celui-ci est tel Poulou « Vertueux par comédie »<sup>88</sup> à l'image des pères « vertueux comédiens »<sup>89</sup>.

Nous verrons que la critique de l'autobiographie par l'autofictionnaliste montre un sujet faisant sa propre statue, c'est-à-dire s'inscrivant dans une idéologie du modèle et de l'imitation. En quoi l'aventure autofictionnelle est-elle politique et questionne-t-elle la liberté de l'autobiographe à affirmer sa vérité face à la loi ? Le corps est le lieu du lien à l'instance parentale. Nous étudierons en quoi cette posture du fils soumis au père se traduit par

---

<sup>85</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p.23

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.13.

l'évocation de souvenirs mettant en scène une orthopédie intime visant à expurger ce corps monstrueux devenu objet. Enfin, nous nous demanderons à travers la soumission fétichiste au père quelles sont les conséquences de la constitution du fils comme idole.

\*

\*

\*

### **1-S'inscrire dans une idéologie du modèle et de l'imitation**

L'autofictionnaliste s'intéresse à définir l'espace autobiographique comme un espace politique. Ainsi, l'expérience de l'ordre est celle de l'autobiographe quand il tend, pour se définir, à se conformer à une idéologie du modèle et de l'imitation mais également celle de l'auteur quand il se trouve confronté à l'idéologie nazie à Nuremberg. Ce n'est pas en vain que le rapport à l'ordre est évoquée à la fois au titre de l'aventure scripturale et politique. Dans « L'Enfance d'un chef », Lucien se pose cette question « "Qu'est-ce que je suis, moi ?" » faisant écho directement à cette affirmation angoissante « Je ne serai jamais un chef »<sup>90</sup>. C'est que l'écriture de soi est en elle-même une aventure politique en cela qu'elle questionne le rapport du sujet à sa vérité, c'est-à-dire, la liberté du sujet à affirmer sa parole face au discours idéologique. La relation historique à soi suppose la tentation de l'ordre et l'inscription du sujet malgré lui dans une idéologie du modèle et de l'imitation. En quoi révèle-t-elle tout le fantasme de l'autofictionnaliste en cela que, opposant liberté et « vérité », il assimile la

---

<sup>90</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 175.

position de l'autobiographe à une posture féminine d'enfance ? En quoi la question du modèle au cœur de l'écriture autobiographique suscite-t-elle la question du père ? Comment le fils s'appréhende-t-il dans le regard du père ? En quoi la figure doubrovskienne de « l'empallemant » explicite-t-elle les liens fantasmatiques du fils au père ? Quelle dramatique politique se joue entre ce « jous errant » et cet « anal-yste » ?

### 1-1-Père et fils

Pour A. Robbe-Grillet, l'expérience du nazisme vient corroborer celle de tous les totalitarismes. Elle évoque l'ordre et le rapport de tout être à l'ordre ou à la loi évoqué à plusieurs reprises comme une « tentation ». Et il est vrai que c'en est une à la fois bien présente et si évidente à cerner au quotidien. « Mettre les choses en ordre » correspond déjà à la tentation autobiographique de « rassembler toute une existence vécue (qui, dans l'instant, faisait eau de toute part) en un volume clos, sans manques et sans bavures »<sup>91</sup>. Cela correspond à la lecture que l'auteur fait de lui-même à travers l'œuvre de Marc Tansey *Robbe-Grillet cleansing everything in the sight*. Tentation du dogmatisme qui tend à faire prévaloir un modèle comme le résultat d'une loi ou d'une idéologie que l'autobiographe s'applique en « bon élève » à reproduire au plus près, le coefficient de « vérité » dépendant du degré d'adhésion du sujet à ce modèle. Il s'agit de retrouver une image préexistante de soi et d'y conformer le plus possible son dessin. Il figure l'auteur, à genoux au milieu d'une sorte d'immense désert à la surface duquel se trouve répandue une multitude de débris fossilisés qu'il est en train de laver dont son propre visage et lui-même réduit à échelle très réduite et pétrifié de sorte qu'il semble au narrateur du *Miroir qui revient* qu'il est, sans doute, après les avoir lavés, occupé à mettre ses morceaux de lui-même en ordre et à les recoller ensemble pour « constituer un

---

<sup>91</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 58-59.

destin, une statue »<sup>92</sup>. Le personnage d'A. Robbe-Grillet lave les débris, c'est-à-dire fait un travail d'épuration visant à exclure tout élément altérant l'objet dans sa forme idéale. Il opère, en recollant ces morceaux, la reconnaissance d'un travail de scotomisation préalable. C'est l'image prégnante de l'archéologue lavant quelques débris et les rassemblant en bon ordre méticuleusement ainsi que celle de l'enfant reconstituant un puzzle, s'inquiétant de reconstruire, au plus près du modèle, selon l'ordre préétabli, l'image morcelée. L'autobiographe en proie aux opérations rationnelles que nécessite une relation historique à soi démontrant que le rapport du sujet au passé est un rapport politique. Rapport au passé et, semble-t-il, rapport au père puisque finalement deux propositions se télescopent : construire une image de soi préalablement déterminée suppose la reproduction, c'est-à-dire invite à la question de la filiation qui est celle du même et de l'autre soit, celle du père et fils.

Le narrateur fait mine de se surprendre à éprouver cette pente naturelle de l'entreprise autobiographique cependant qu'il retranscrit suivant en cela un plaisir « douteux » et, à titre d'exemple à sa démonstration, un souvenir d'enfance. La phrase liminaire du souvenir « J'ai longtemps cru, étant enfant, que je n'aimais pas la mer » rappelle parodiquement celle célèbre de *A la recherche du temps perdu* : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. ». De même que ce style autobiographique fait de « volutes stylistiques », d'« acrobaties verbales », de « masques » et de « fioritures » est aux yeux de S. Doubrovsky l'équivalent de « feux d'artifice »<sup>93</sup>, c'est-à-dire une écriture factice tendant à mettre en valeur son sujet de la manière la plus pompeuse, à la relecture du souvenir, le narrateur du *Miroir qui revient*, est pris d'une grande envie de rire tant il lui semble falsifier son existence pour en faire un « objet bien sage, conform[e] aux canons du regretté *Figaro littéraire* : logique, ému, plastifié. ». Il reproche à son écriture « l'arrogance » des détails en trop petit

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>93</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 369.

nombre, « une maigre douzaine isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration [...] conforme à la pesanteur idéologique »<sup>94</sup> contre laquelle toute son œuvre s'insurge. L'« objet bien sage » fait écho à l'enfant sous le regard d'un père autoritaire ; le « *Figaro littéraire* », les quelques détails « chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze » évoquent une élite dont l'obédience politique est de droite ; la « pesanteur idéologique » évoque le poids écrasant d'une loi paternelle que J.-P. Sartre illustre par la même image<sup>95</sup>. Tout rappelle ici cet homme sérieux qui fait de lui, par fatuité, sa propre statue et vers lequel le narrateur tend à s'identifier malgré lui comme, par l'effet d'un dressage éducatif. L'homme sérieux des *Carnets de la drôle de guerre* n'envisage même pas la possibilité de sortir du monde qui, avec ces « immensités d'entêtement [l']enserre de tous côtés ». S'il a conscience de sa liberté. Il l'enfouit avec effroi au fond de lui. Il est déterminé et n'est qu'une conséquence, une insupportable conséquence, jamais un principe<sup>96</sup>.

A. Robbe-Grillet illustre comment, la mémoire défaillant, la vie du grand-père, Paul Canu, semble se réduire de manière sommaire en cette image de l'amiral Guépratte venu à la maison du jeune Alain pour épinglez la Légion d'honneur sur la poitrine « du bon serviteur de la Patrie et de son Empire colonial ». Ce souvenir de l'attribution d'une des plus hautes distinctions décernées par l'Etat français n'est qu'« une belle journée » pour le grand-père et une scène si fragile et dérisoire au fond que l'auteur, ironiquement, ne sait plus si elle exista vraiment ou si elle fut le lieu d'un récit familial ou même si sa naissance en fut postérieure ou pas. L'image officielle d'un homme qui a sacrifié sa vie à la cause de l'Etat est en somme « une constellation rassurante, claire et univoque »<sup>97</sup>. Comme la vie du grand-père d'A. Robbe-Grillet, Paul Canu, réduite à la Légion d'honneur et à sa vérité officielle, H. Guibert remarque que

---

<sup>94</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 16-17.

<sup>95</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 18 : « Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé. ».

<sup>96</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 578-579.

<sup>97</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 27.

les photographies de famille, suivant l'idéologie du modèle, donnent à voir « une espèce d'histoire digne, aplaniée, interchangeable », une histoire « bien colmatée et cohérente, sans failles »<sup>98</sup> dans laquelle rien ne peut se déceler qui ne se sache déjà. Ces photographies constituent comme une histoire parallèle à celle du sujet qui vient la recouvrir, destinée à être léguée aux générations futures, l'album constituant un modèle familial (et filial) lisse et glacé. L'entreprise autobiographique révèle donc la pesanteur idéologique de la loi comme du père et, par ses déterminismes, l'enfermement qu'elle suppose. Elle met à jour également l'homme sérieux tel Paul Canu, « fils » dont la vie au service de l'armée et de l'Etat, institutions éminemment patriarcales à l'intérieur desquelles la discipline et la soumission des fils à la loi des pères sont primordiales, est rassurante car elle suppose le sacrifice du fils à la loi, son obéissance. L'ordre patriarcal est maintenu et aucun élément ne vient le contester. La paix sociale comme la paix familiale tiennent à la sujétion des fils à la loi du père confirmant un système d'alliance fondé sur le renoncement de l'un au profit de l'autre. A travers l'exemple militaire de Paul Canu, un autre aspect émerge. Le fils *modèle* est semblable au militaire. Il en a l'aspect normé et, de manière concrète, uniforme. Il est un « bon élève ». Pour R. Barthes, l'écriture du souvenir d'enfance est le « discours scolaire, le discours de la dictée »<sup>99</sup>. Voici qui rappelle l'image d'une école maintenant ancienne où le professeur incarnait une autorité incontestable et où l'orthographe et ses règles tenaient une place primordiale suivant au plus près un modèle patriarcal bourgeois. L'autobiographe est l'enfant bien sage dont le style et les poses lui sont dictés par les lois d'une idéologie nécessairement univoque, lisse et indétrônable, « Réserve aux importants de ce monde »<sup>100</sup>. A. Robbe-Grillet, R. Barthes par l'image de la statue, la référence aux « canons » du *Figaro littéraire*, la référence scolaire à la dictée incluent l'autobiographie dans une idéologie du

---

<sup>98</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 36-38.

<sup>99</sup> R. Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1981), *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>100</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 368.



modèle patriarcal. Poulou s'inscrit dans la volonté des adultes et déjà dans celle de la mère qui « esquisse en mots légers un avenir qu'elle [lui] loue de bien vouloir réaliser »<sup>101</sup>. Nous pourrions reconnaître là ce ton tout à la fois suave et autoritaire de la dictée évoquée par R. Barthes. De la dictée, ce texte que l'on écrit par imitation à la récitation que l'on récite selon un modèle, la marge est faible ou inexistante ; J.-P. Sartre, pris dans l'idéologie du modèle et de l'imitation, se faisant récitant, la nomme « La Comédie ». Les propos de Poulou sont des poèmes et il faut « emprunter des phrases entières à des adultes, les mettre bout à bout et les répéter sans les comprendre. »<sup>102</sup>. Poulou est « un bien culturel. La culture [l'imprègne et [il] la ren[d] à la famille par rayonnement, comme les étangs, au soir, rendent la chaleur du jour.»<sup>103</sup>. Il est l'objet d'un modèle culturel qu'il incarne et doit restituer par réfraction. Le devoir scolaire de mémoire vis-à-vis du père est un devoir narcissique.

A travers la mise en scène de l'écriture du souvenir, la question du modèle équivaut pour le sujet à se demander s'il est conséquence ou principe, ou suivant en cela les analogies utilisées, fils ou père. Voici toute la problématique autofictionnelle de la filiation au centre de laquelle se situe le statut politique de la vérité. Ce statut, M. Foucault l'évoque à travers la notion de *parrêsia* autrement appelée dans la *Rhétorique à Herennius*, la *licentia*<sup>104</sup>, la licence, la liberté ou « le libre courage par lequel on se lie à soi-même dans l'acte de dire-vrai »<sup>105</sup>, c'est-à-dire le discours « par lequel le faible, en dépit de sa faiblesse, prend le risque de reprocher au fort l'injustice qu'il a commise. »<sup>106</sup>. Le dire-vrai du faible est intrinsèquement lié à l'injustice du fort. La figure du père devient un modèle vacillant. L'image forte contenant la parole du fils décline. Le sujet, n'adhérant plus à la figure du père, advient de sa propre vérité. La question du

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>104</sup> M. Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres, Cours au collège de France 1982-1983*, Seuil, Gallimard, 2008, p. 125.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 124.

modèle est donc une mise en question de ce dernier, la question de savoir si le fils doit être principe ou conséquence et le désir de « remise en cause » du principe, c'est-à-dire du statut du père afin de devenir *causa sui*.

Ce n'est pas en vain que l'expérience de l'ordre, selon A. Robbe-Grillet, est à la fois associée aux totalitarismes et à l'écriture autobiographique. Il associe justement l'apparition de deux personnages de « fils » Roquentin et Meursault à ce moment « de défaite générale des idées de droite ». Ces « fils » sont les deux célèbres parrains de Boris et partageraient avec lui cette impression de coupure entre lui et le monde de sorte qu'il ne peut adhérer vraiment à ce qui l'entoure, comme à ses propres actions<sup>107</sup>. La lecture de J.-P. Sartre après la Libération est pour A. Robbe-Grillet une révélation stimulante et frappante parce que ses parents étaient d'extrême-droite. Mais plus que cela, la Libération est « cette grande faillite des systèmes d'ordre, que représentait la découverte des camps d'extermination, découverte en somme de l'immense folie que la droite avait produite, alors qu'en principe elle voulait un régime d'ordre et de vérité. »<sup>108</sup>. Soudain vérité et liberté s'opposent et ne sont plus deux valeurs parallèles puisque la « vérité » du père s'impose à celle du fils jusqu'à la recouvrir et l'annihiler, se révélant dans toute son horreur. Dans ce mouvement ultraconservateur, la « vérité » du fils se noue au mouvement de libération du père. L'autofiction en tant que perspective critique de l'autobiographie naît à ce tournant sartrien à travers le conflit politique entre père et fils. L'autobiographie devient politique puisque dès l'incipit des *Mots*, la question de la liberté et de la vérité s'articule autour de la mort du père. Ce père qui, s'il eût existé, se « fût couché sur moi de tout son long » comme « ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie ». De fait, le père mort, le narrateur s'imagine ne pas avoir de « Sur-moi » ou de « moi » sur le dos<sup>109</sup>. Cette nécessité d'affirmer l'absence du père comme une libération fait écho à la singularité avec laquelle il

---

<sup>107</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 165.

<sup>108</sup> A. Robbe-Grillet, « Sartre et le Nouveau Roman 1986 », *Le Voyageur*, op.cit., p. 252-253.

<sup>109</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 18.

est appréhendé. Le fantasme politique de la libération du fils répond à celui d'un père oppresseur. Le statut de la vérité devient autofictionnelle à cet instant de contestation de l'image paternelle. La vérité devient *autofiction*, c'est-à-dire « construction par soi-même » et non plus *autobiographie* c'est-à-dire « écriture » comme l'on dirait « dictée par soi de sa vie », le vécu représentant ce passé, ces déterminismes que symbolise le père. La vérité autofictionnelle se construit sur un glissement de la loi et de son exercice du père au fils et, on le suppose, sur la fin des postures et des modèles. Comment le fils s'appréhende-t-il précisément dans le regard du père ? A qui s'identifie-t-il ?

### **1-2-Maître et esclave**

L'évocation de l'instantané photographique symbolise la pesanteur idéologique de l'ordre patriarcal et illustre combien, par imitation, le sujet s'abandonne au diktat d'un modèle, jouant une comédie dont les paroles et les gestes ne lui appartiennent pas, voulant rendre paradoxalement dans la tradition des tableaux vivants le mouvement par l'immobilité, la spontanéité par une pose factice. J.-P. Sartre ironise sur Poulou dans sa manière d'être au plus près de ce rôle d'enfant adorable et beau qu'on lui assigne à travers ces cent photos que sa mère retouche aux crayons de couleur : « je suis rose et blond, avec des boucles, j'ai la joue ronde et, dans le regard, une déférence affable pour l'ordre établi ; la bouche est gonflée par une hypocrite arrogance : je sais ce que je vaux. »<sup>110</sup>. L'arrogance, la suffisance et l'hypocrisie dénotent avec les airs idéalement pouspous et naïfs de l'enfant révélant parodiquement combien il se conforme au modèle de « l'homme sérieux » qui fait de lui sa propre statue : il joue à être sage, ne « pleure jamais, [...] ne ri[t] guère, [...], ne fai[t] pas de bruit » et face à sa mère comme « à genoux sur le prie-Dieu, [se]

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 26.

change en statue »<sup>111</sup>. Faut-il penser à une identification à Anne-Marie qui, soumise à l'ordre patriarcal, « passa son enfance sur une chaise »<sup>112</sup> ? Cette déférence affable pour l'ordre établi, cette soumission à la loi du père se traduit par une féminisation du fils.

En effet, dans *Les Mots*, J.-P. Sartre évoque une ambivalence féminine cependant que Poulou se compare à une jeune camarade, Lucette Moreau<sup>113</sup>. L'enfant explique cette identification par le désir de sa mère d'avoir une petite fille afin de réinventer une enfance qui fut pour elle triste et décevante<sup>114</sup>. Même identification pour S. Doubrovsky qui se dit « chargé d'EXISTER A SA PLACE. Chargé de mission ». La mère aime le verbe. La littérature est une vocation pour Serge. La mère affirmant avoir raté sa vocation, Serge dans ce « rapport fusionnel »<sup>115</sup> en fera la sienne<sup>116</sup>. Enfin, que penser de ce premier roman d'A. Robbe-Grillet *Un Régicide*, « tapé à la machine par [la] mère »<sup>117</sup> ? Enfance qui fut dépossédée et soumise à un ordre patriarcal. Dans *Djinn*, Simon Lecœur, autre avatar de l'auteur, est associé à « une femme travestie »<sup>118</sup>. Identification au corps de l'autre qui fait du jeune Alain une mère travestie dans le regard du père. Dans *Les Mots*, identification telle qu'elle devient symbiotique quand un homme s'approche avec « cet aspect comestible qu' affectaient volontiers les beaux garçons de l'époque » sans doute séduit par sa mère<sup>119</sup>. Nous comprenons

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 51 : « je saluais, à travers la grille, Lucette Moreau, ma voisine qui avait mon âge, mes boucles et ma jeune féminité ».

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 86 : « Anne-Marie [...] eût aimé, je pense, que je fusse une fille pour de vrai ; avec quel bonheur elle eût comblé de bienfaits sa triste enfance ressuscitée. Le Ciel ne l'ayant pas exaucée, elle s'arrangea : j'aurais le sexe des anges, indéterminé mais féminin sur les bords. ».

<sup>115</sup> I.Grell, « Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell (5 août 2005, rue Vital, Paris) », S. Doubrovsky, *Parcours critiques II (1959-1991)*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2006, p. 23.

<sup>116</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 295.

<sup>117</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 47.

<sup>118</sup> A. Robbe-Grillet, *Djinn*, Paris, Minuit, 1981, p. 144-145.

<sup>119</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 178 : « nous ne fimes plus, Anne-Marie et moi, qu'une seule jeune fille effarouchée qui bondit en arrière. ».

qu'ils aient pour Poulou le même âge et forment un couple<sup>120</sup> à tel point qu'ils s'évoquent à la troisième personne du pluriel<sup>121</sup>.

H. Guibert, dans « L'Image fantôme », n'évoque pas autrement sa mère. Le père en fait « une image dégradée » et la mère s'abandonne dans « une résignation absolue » à cette « idée sociale et absurde ». C'est « l'image d'une femme [...] censurée par son mari ». Le vieillissement est suspendu par la prise photographique ; elle est soudain si belle aux yeux du fils. Mais, une fois, qu'elle redevient l'épouse du père, inscrite dans sa chronologie, le processus du vieillissement reprend à une vitesse vertigineuse ne laissant plus au fils dépossédé qu'une image défigurée<sup>122</sup>. Il semble que transparaisse déjà à travers l'image du couple mère-père une opposition politique. Le père incarne pour la mère une figure de droite, une figure paternelle sartrienne n'ayant de commerce avec son épouse qu'à fin de reproduction comme de capital, un maître à penser pour H. Guibert imposant sa politique, sa censure et ses interdits face à la mère qui a tout de la victime. Ainsi, l'identification à la mère se joue-t-elle également pour le fils dans cette position politique antagoniste au père et fantasmatiquement gauchiste. Si la mort de Jean-Baptiste libère Poulou, elle rend Anne-Marie à « ses chaînes »<sup>123</sup>, c'est-à-dire à l'autorité de son père Charles. Ils sont mineurs, frères et sœurs, pareillement entretenus<sup>124</sup>. Un antagonisme politique émerge : Anne-Marie et Poulou face à Charles. De son côté, S. Doubrovsky porte le prénom *Julien* du cousin de sa mère tué en quinze aux Dardanelles et qui fut pour elle un « quasi-frère »<sup>125</sup>. H. Guibert dans *Le Mausolée des amants* a l'impression de ne pas être « un homme [...] mais une femme ou un enfant »<sup>126</sup>, c'est-à-dire d'appartenir à cette dyade femme-enfant

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 176 : « Ma mère et moi nous avons le même âge et nous ne nous quittons pas. ».

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 177 : « nous parlions de nous à la troisième personne du pluriel. ».

<sup>122</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 14-15.

<sup>123</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 20. : « Il y a trois chambres dans notre maison : celle de mon grand-père, celle de ma grand-mère, celle des “ enfants ”. Les “ enfants ”, c'est nous : pareillement mineurs et pareillement entretenus ».

<sup>125</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 293.

<sup>126</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 336.

dont il se fait le complice face au père. Dans *L'Image fantôme*, plaçant sur la tête de sa mère l'instant de quelques clichés, un grand chapeau de paille retourné, qui était pour lui le chapeau de l'adolescent de *Mort à Venise*, le narrateur a l'impression de projeter sa propre image sur celle de sa mère. Dans *Mes Parents*, il se trouve avec l'âge des traits communs avec sa mère<sup>127</sup>. Aux mots tranchants de Louise : « Ta mère a été opérée hier, on lui a coupé un sein », le narrateur ressent qu'instantanément quelque chose est retranché de son propre corps : sa mère et lui ne font qu'un<sup>128</sup>. Il ne peut la nuit se tourner sur le côté droit, sur ce côté qui est douloureux pour sa mère car il lui fait mal aussi<sup>129</sup> ou ressent cette peau qui le brûle comme celle de sa mère peut être brûlée par les rayons<sup>130</sup>.

La photo de la mère constitue une « image subversive » qui va à l'encontre de la loi et qui vise, la libérant, à retrouver un état de nature face aux clichés culturels imposés par le père. Le narrateur s'attache à « délivrer son visage de ce fatras », de la défaire de ses mises en plis et de ses permanentes, de défriser les cheveux en les passant sous l'eau dans la tentative de la « dénuder », de la laver du père et de ses postures imposées qui la cachent à elle-même. La coiffure imitée de Michèle Morgan, l'interdiction du maquillage comme de teindre ses cheveux et l'obligation de sourire sont autant de manière de « contrôler » son image. Il s'agit de « libérer » la mère de cette « pression » et de mettre en scène « le décès du père ». Se retrouvent les images concomitantes des *Mots*, pesanteur du père absent et légèreté de la libération pour le fils. Toutes les choses « distrayantes », c'est-à-dire susceptibles comme le père d'effacer la présence de la mère sont écartées. Bien sûr, la mère libérée de la loi du père n'est plus dans une situation *crispante*. Au poids, à la pression se succèdent la libération, la légèreté (et la jeunesse) : « ses traits s'étaient déjà détendus [...] le

---

<sup>127</sup> H. Guibert, *Mes Parents* (1986), Paris, Gallimard, 2001, p. 122 : « elle n'aimait pas qu'on la décoiffe, à la plage elle ne se baignait jamais par peur de dévoiler ses varices, mon père la disait casanière, et ses moments de joie suscités par l'ivresse, sonnaient soudain faux dans l'atonalité de son comportement. ».

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 146.

visage totalement détendu et lisse ». La mère est lavée du père et révélée à elle-même ; c'est là tout le sens du « bain révélateur ». L'artifice symbolise l'intervention fétichiste de l'autre et s'oppose à cet état naturel que recherche le fils. Le narrateur retrouve ainsi une « pureté » qui équivaut à l'esthétique blanche et lumineuse qu'il choisit : combinaison blanche, photographie en noir et blanc, poudre pâle presque blanche, salon baigné de lumière, fauteuil blanc<sup>131</sup>. La blancheur, « dénegation de l'image [que le père] avait mis vingt ans à forger » est le symbole de cette conversion de la mère. Il faut se laver de ce grand-père qui « se plaît à *emmerder* ses fils »<sup>132</sup> (c'est nous qui soulignons) dans *Les Mots* de la même manière que H. Guibert lave sa mère dans *L'Image fantôme*.

Dans l'*ex-stase* de la pose photographique, la mère, libérée de la loi du père, a « sur les lèvres un sourire imperceptible, indéfinissable ». De fait, elle devient vacante, ouverte à tous les sens. Cette beauté est ainsi l'image de la détente en même temps que de la révolte. A une autre séance alors que les parents durent déménager et quitter la demeure d'enfance pour un appartement en banlieue, le père lègue son petit Rollei 35 et le fils se livre à une nouvelle prise photographique mais en présence de ce dernier : « à ce moment-là, *le visage de ma mère au contraire se détendait* extraordinairement, *se révoltait*, reprenait miraculeusement l'attitude que je lui avais intimée lors de la première séance. A travers le viseur, l'espace d'un instant, *ma mère redevenait belle*. Il me sembla qu'elle me faisait passer un message de tristesse. » (c'est nous qui soulignons). Message de tristesse qui prête à la mère le désir d'une libération face à une claustration subie comme si son désir se dirigeait hors de cette geôle vers son fils. Ainsi, le fils tente de réaliser momentanément pour la mère une récupération d'elle-même mais elle demeure dans « une *résignation* absolue » et « elle continuerait à vivre avec cette image *dégradée* sans tenter de la *récupérer* » (c'est nous qui soulignons). La *dégradation* est associée à une dépossession

---

<sup>131</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 12-15.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 27.

puisqu'il s'agit de se *recupérer*, c'est-à-dire faire face à cette soumission à la loi du père à laquelle la mère n'oppose que la *résignation*.

A. Robbe-Grillet se décrit avec autodérision sous une identité féminine : « (Un agrandissement photographique, de teinte sépia et un peu flou, où l'on reconnaît le château en arrière-fond au milieu des frondaisons déjà dégarnies, me représente à sept ou huit ans, dans un tablier de percale qui a l'air d'une petite robe, entourant d'un bras nu relevé, au geste arrondi, les hampes fleuries de roses trémières vers qui j'incline de côté, sur l'épaule, ma tête aux boucles brunes, avec un sourire câlin vers l'objectif et des grâces de filles) »<sup>133</sup>. Parenthèse inattendue glissée au cœur de l'épopée familiale donnant avec ironie à lire une allusion majeure. Le motif autobiographique de la photographie familiale apparaît à travers un autoportrait qui donne à voir en miroir l'étrangeté. L'ironie de l'auteur à son égard s'adresse également au cadrage et à la mise en scène photographiques, au regard - dont on devine qu'il est paternel - qui l'a façonné ainsi, c'est-à-dire à l'idéologie patriarcale : songeons à l'évocation guibertienne des photographies familiales dans *L'Image fantôme*. Ce sont les pères qui prennent les photographies et tiennent l'objectif en main. Mais n'est-ce pas davantage une allusion à Poulou tel qu'il se décrit dans *Les Mots* ? L'ironie serait donc à un degré second. A. Robbe-Grillet se figure avec dérision sous les traits d'une petite fille reprenant avec complaisance ce modèle autobiographique sartrien. Mais il suggère également un cliché psychanalytique présentant un fils féminisé face à une figure paternelle écrasante. En quoi la figure doubrovskienne de « l'empallemand » répond-elle de ce fantasme ?

---

<sup>133</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 106.



### 1-3- " L'empallemand "

S. Doubrovsky dans un rêve croit s'identifier à sa mère<sup>134</sup>. Le rêve en lui-même est-il une transcription plus ou moins vraie, un cliché ? Écrit pour être glosé par le narrateur qui a une très bonne culture freudienne, au-delà de son contenu, c'est le rêve en lui-même qui est « enculeur » ; c'est l'inconscient qui déshonore. Le sentiment d'être « agi » à son insu et ainsi travesti en femme relève d'une féminité qui est associée au « trou » entre les jambes. Il y a quelque chose qui s'échappe, qui fuit. Rêve « hétérodoxe » parce qu'il relève d'une autre loi que la sienne, impose un cadrage que, dans le contexte de l'analyse avec Akeret, nous associons à la loi du père. Ce qui prévaut dans l'ironie de nos auteurs est l'analogie entre soumission à l'ordre établi et féminité. Le conflit politique entre père et fils est d'ordre sexuel. La figure du psychanalyste devient, pour S. Doubrovsky, celle de l'*anal-yste*, faisant entrer le lecteur dans le fantasme de *Fils*. La psychanalyse devient « psychanalité ».

La passivité/féminité du fils face à l'activité/masculinité du père est un paradigme qui parcourt tout notre corpus. « L'Enfance d'un chef » illustre cette problématique filiale mettant en scène toute une dramatique politique autour de la figure de l'analyste dont nous retrouverons les éléments essentiels dans les œuvres de notre corpus. L'homosexualité, la crainte du féminin, l'angoisse de castration associées à la psychanalyse et révélées concrètement par la scène de sodomie de Bergère sont déniées par un engagement à l'extrême-droite. A travers le couple patient (« analysant » aujourd'hui mais « patient » ou

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 316 : « Je me trouve en train de passer la nuit dans une auberge au lit avec un garçon de 13 ans. [...] Désir secret, en catimini, me défoule, m'offre un mec. Rêve enculeur. Non, l'inverse, rêve d'enculé. JE SUIS UNE FEMME DE 30 ANS. Pas piqué des vers, à peine racontable. Je cesse à peine d'être tantouze. Soudain gonzesse. Pas mieux. Pas plus sortable. Rêve hétéro, mais quand même. Hétérodoxe. Mon image virile. Mon inconscient la déshonore. Mon rêve me fait honte. Femme ou pédé. *Femme de 30 ans*. L'âge de ma mère. ».

« analysé » convient mieux à la vision sartrienne)-analyste ou Lucien-Bergère apparaît le couple fils-père.

Quand Lucien « châtre » les orties en s'écriant : « J'aime ma maman, j'aime ma maman », le geste est associé à une forte odeur d'excrément : une « odeur de défendu, puissante, putride et tranquille lui emplissait les narines »<sup>135</sup>. Berliac chez Bergère « s'occupait à détacher avec un couteau des fragments d'une substance noirâtre qui avait l'aspect d'une motte de terre » : ce cannabis appelé en argot « sheet » ou « merde ». Lucien se refuse à goûter au stupéfiant et Berliac lui rétorque : « tu fais semblant de nager, mais tu as bien trop peur de perdre pied »<sup>136</sup>. Les excréments sont symboliquement associés au laisser-aller, à l'abandon, à l'indifférencié. C'est la crainte de ne plus maîtriser son corps et qu'un autre le possède, un autre qui aurait ce regard du père : « Lucien ne savait que faire de son corps ; quoi qu'il entreprît, il avait toujours l'impression que ce corps était en train d'exister de tous les côtés. »<sup>137</sup>. A l'idée que Bergère va coucher avec lui, Lucien a envie de « dégueuler »<sup>138</sup>. Il s'agit d'expulser le trouble du corps ou la présence charnelle du père en soi, en le purgeant de ses excréments qui lui sont associés : « Au bout d'un moment, il fut pris d'une violente diarrhée qui le soulagea un peu : “ Ça s'en va par le bas, pensa-t-il, j'aime mieux ça. ” »<sup>139</sup>. Charles « se plaît à emmerder ses fils »<sup>140</sup> ! J.-P. Sartre, jouissant par procuration de la révolte de J. Genet contre l'ordre patriarcal, écrit que sa poésie est « l'art de nous faire bouffer de la merde »<sup>141</sup>. Lucien a

---

135 J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 158 : « les orties étaient de méchantes plantes nuisibles, un chien avait fait sa commission juste au pied des orties ; ça sentait la plante, la crotte de chien et le vin chaud. Lucien fouetta les orties de sa canne en criant : “ J'aime ma maman, j'aime maman ”. Il voyait les orties brisées, qui pendaient minablement, en jutant blanc, leurs cous blanchâtres et duveteux s'étaient effilochés en cassant, il entendait une petite voix solitaire qui criait : “ J'aime ma maman, j'aime ma maman ” ; il y avait une grosse mouche bleue qui bourdonnait : c'était une mouche à caca, Lucien en avait peur – et une odeur de défendu, puissante, putride et tranquille lui emplissait les narines. Il répéta : “ J'aime ma maman ”, mais sa voix lui parut étrange, il eut une peur épouvantable et s'enfuit d'une traite au salon. ».

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 199 : « “ Ca va mal, dit Lucien ; j'ai envie de dégueuler. ” [...] “ Il va coucher avec moi ” ».

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>140</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>141</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, *op.cit.*, p. 443.

peur de Bergère et de ses intentions mais en même temps, il le « fascine » et apprécie vivement « la camaraderie si délicate et d'un genre si particulier que Bergère avait su établir entre eux »<sup>142</sup>. De la camaraderie à la fraternité, il n'y a qu'un pas : « Bergère l'embrasse [...] l'appelant "mon petit frère" »<sup>143</sup>. Cette « grosse masse rose, ce corps volumineux » du *Mur*<sup>144</sup> évoque donc tout l'engluement existentiel auquel participe ce père « volumineux »<sup>145</sup> des *Mots* ; l'adjectif fait lien. Le dégoût du baiser se lit dans cette image écœurante de la chair crue qui évoque le père par l'entremise du corps écrasé par la pesanteur, la tiédeur et la mollesse<sup>146</sup>.

Quelle est donc cette « peur » qu'A Robbe-Grillet évoque enfant durant ces lectures ? Ce sont des « apparitions morbides qui terrorisent des soldats[,] l'histoire de la légende perdue qui rencontre une autre patrouille [...] anéantie [sous] le choc des sabots de cent cavaliers morts[,] l'histoire [...] du colonel Gadsby [...] qui se voit sans cesse tombant de selle et broyé sous les pieds de mille chevaux de ses dragons lancés au galop derrière lui[,] cet autre officier que poursuit un rickshaw fantôme, où pleure une maîtresse abandonnée qui s'est suicidée de désespoir ; ou bien encore celui qui, par 42° à l'ombre, place un éperon acéré dans son lit pour tenter d'échapper aux visions d'épouvante - jamais décrites - dont il est la proie sitôt qu'il cède au sommeil et qui finiront par le tuer ». L'histoire de l'officier poursuivi par un rickshaw et de sa maîtresse abandonnée qui se suicide de désespoir pourrait figurer dans les lectures de J.-P. Sartre, s'imaginant toujours face à une figure paternelle aux côtés d'une jeune femme à sauver. Ce sont toujours des histoires de « revenants », de « spectres », de « marins péris en mer qui viennent tirer les vivants par les pieds dans leurs lits » ou un « promeneur nocturne égaré dans un réseau de chemins creux qu'il

---

<sup>142</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 194.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>144</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 170.

<sup>145</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 202 : « A l'instant, il se sentit écrasé par un poids énorme. Une bouche tiède et molle se colla contre la sienne, on aurait dit un bifteck ».

croyait pourtant connaître » (craintes d'une nature faussement immobile et dangereuse que l'on retrouve dans *Instantanés* tant dans l'univers marin que dans l'univers souterrain du métropolitain). Deux structures narratives sont récurrentes : l'image d'un corps chevauché et broyé ou celle d'un corps perdu dans des méandres souterrains ou maritimes, happé dans une masse indifférenciée liquide et/ou nocturne. Henri de Corinthe n'apparaît sans doute pas par hasard à cet instant déterminé, non pas chevauché mais chevauchant, « luttant contre le flot qui monte, dressé sur son cheval blanc dont la crinière étincelante s'entrelace avec l'écume arrachée par la tempête à la crête des lames. »<sup>147</sup>. Le cheval vient actualiser un renversement symbolique des rôles. Soit l'on chevauche soit l'on est chevauché. L'animal a un rôle connu dans les rites de possession et d'initiation : « l'homme, c'est-à-dire le possédé, devient lui-même cheval, pour être monté par un esprit »<sup>148</sup>. C'est ce *zar* abyssin évoqué par J.-P. Sartre dans *Saint Genet* qu'il compare à un inconscient qui possède par derrière, le sujet n'étant qu' « une personne au sens latin de *persona* - je veux dire un masque et un rôle dont les conduites et les répliques sont déjà fixées - c'est l'Autre, enfin, un « zar », qui le possède, un inconscient qui, comme celui des psychanalystes, propose, impose, ruse et déjoue les précautions qu'on prend contre lui. »<sup>149</sup>. Nous retrouvons l'image du père dans *Les Mots*, « ce parasite sacré »<sup>150</sup> qui pèse sur le fils, du psychanalyste, autre figure de la loi qui possède *par derrière* l'analysant. Référence bien connue et reprise par S. Doubrovsky dans *Fils*<sup>151</sup>, ce dernier rappelant dans *Le Livre brisé* que cette « angoisse métaphysique

<sup>147</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 19-20.

<sup>148</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (1969), Paris, Laffont et Jupiter, 1974, tome 1, p. 352.

<sup>149</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, *op.cit.*, p.75.

<sup>150</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 20.

<sup>151</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 321 : « Paris, Ville Ouverte. Boches qui entrent, l'empallemand. Horreur des horreurs. Le cauchemar absolu. Enculé. Comme une gonzesse. ON ME FEMELLISERA JAMAIS. A plat ventre, sous un type. Sous-homme. Sésame, ouvre-toi. La tante, l'attentat. La tentation. Sataniques. Rien que d'y songer. Comme le Roquentin de Sartre. *L'existence me prend mes pensées par derrière et doucement les épanouit PAR-DERRIERE ; on me prend par-derrière. Il court, il court le furet (par-derrière) par-derrière PAR-DERRIERE, la petite Lucille assaillie par-derrière violée par l'existence par-derrière. C'est à vous donner. La Nausée.* ».

devant l'Absurde » ou « angoisse devant l'existence » qui saisit toujours Roquentin « par derrière » comparable à une « angoisse de sodomisation » ou « angoisse de castration déguisée »<sup>152</sup> est cette angoisse face à un passé qui fait loi. Sachant que, dans *L'Être et le Néant*, « Mon passé » évoque de manière latente la figure du père<sup>153</sup>, elle met en scène la relation du fils à la castration ou à la loi, c'est-à-dire au père. Dans « L'Enfance d'un chef », J.-P. Sartre met sur le même plan, politique et sexualité. Comme l'écrit J. Poirier, J.-P. Sartre effectue du politique une déduction analytique<sup>154</sup>. L'engagement à l'extrême-droite vient répondre à la névrose, la masquant de manière dérisoire. Toute la question pour Lucien est d'être un chef, c'est-à-dire M. Fleurier, ce père aux « yeux gris, métalliques et froids d'un chef »<sup>155</sup>. Et la difficulté est d'autant plus grande que face à l'analyste Bergère, cette figure paternelle, en proie aux questions qui viennent à lui par la psychanalyse, science fondée sur la loi du père, Lucien se sent en proie à l'angoisse de castration, la crainte du féminin et de l'homosexualité. A ce titre, répondant au fantasme de Lucien (comme de J.-P. Sartre) Bergère est campé en sodomite. En s'engageant à l'extrême-droite, ce mouvement à l'idéologie patriarcale radicale, nourrissant un culte absolu du chef, Lucien se leurre et rejoint ce qu'il fuit. Les trois déclinaisons fantasmatiques du père dans « L'Enfance d'un chef » trouvent synthèse dans *Fils*. C'est « L'empallemand » ou la pénétration fantasmée par le psychanalyste au regard bleu et froid qui, dans *Le Miroir qui revient*, devient également une figure nazie.

Cette scène du père écrasant le fils de son poids est présente dans *Les Mots* mais également dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* à travers une référence commune à Flaubert, le caractère sexuel est une mise en scène de l'action du père sur le fils. L'image du père à travers l'évocation des abattoirs, univers

---

<sup>152</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 107-108 : « Les nausées de Roquentin [...] Ce qui lui donne envie de vomir, c'est sa féminité secrète. Ce qu'il prend pour angoisse métaphysique devant l'Absurde : angoisse de castration déguisée. L'angoisse devant l'existence qui saisit toujours Roquentin " par derrière », si on la retourne : angoisse de sodomisation. »

<sup>153</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 553.

<sup>154</sup> J. Poirier, *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p. 38-39.

<sup>155</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 208.

concentrationnaire, en un sadique déambulant dans une indifférence allègre au milieu des cris d'agonie des animaux, le récit par les parents du calvaire juif dans les camps apparemment édifiant et résonnant davantage dans son luxe de détails comme une menace fantasmagique semblent avoir également un écho dans l'imaginaire du fils. L'Allemagne est érotisée. Ainsi, le narrateur de *Mes Parents* achète-t-il une carte routière de ce pays. La carte en ses formes évoque un corps masculin, ses fesses qu'il désirerait posséder (« Dieu sait qu'elle est laide, pâlement colorée, marquée de ses innombrables pliures, et pourtant j'ai devant cette forme à la fois massive et très évasée en son milieu l'attachement que je pourrais avoir pour un corps »<sup>156</sup>). Quand la verge de l'enfant est purulente, la circoncision, réminiscence symbolique, se révèle être une angoisse pour les parents. C'est la crainte de la judéité évoquée pour l'oncle Georges dont on suppose qu'il fut circoncis et qu'il eut des « problèmes » jadis. La mère préfère les hommes qui ne sont pas circoncis mais c'est le père qui a la main sur la verge de l'enfant. Il lave le sexe purulent de l'enfant, a en charge la petite fontaine<sup>157</sup>.

La mise en scène touche davantage à la provocation vengeresse qu'à la soumission masochiste quand H. Guibert, dans *Mes parents*, évoque ce père qui fantasmagiquement, le sodomise. Ce dernier lui lance « Celui qui se fait remplir le cul est un damné ». C'est dans une provocation à T. comme au père qu'il profère dans une scène qui fait écho et presque suite à celle évoquée dans *Mes Parents* ce désir masochiste d'être frappé avec le martinet (qu'utilisait le père sur lui alors qu'il était enfant) afin d'extraire le mal qui doit être l'homosexualité déniée par le père dès ses premières manifestations adolescentes<sup>158</sup>. H. Guibert, dans *Mes Parents*, achève cette scène de sodomie

---

<sup>156</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 54-55.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>158</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 199-200 : « Et le soir, sans qu'il s'y attende, je lui tends la réplique du martinet avec lequel mon père me battait, je lui dis : je veux que tu extrayes tout ce qu'il est possible, de toute ta force, et jusqu'au sang, de ces lanières. Tu ne peux pas savoir comme j'ai

avec le père sur cette remarque : « Puis ma mère frappe à la porte et se fâche, mon père a mis le verrou de sécurité comme il le mettait pour baiser ma mère quand j'étais à l'école. »<sup>159</sup>. L'auteur rappelle la découverte de la scène primitive avec les parents. L'utilisation du terme familier « baiser » rabaisse l'acte érotique du père à un simple soulagement physique et laisse présumer que la scène est encore empreinte du ressentiment du fils. Plus que cela, « baiser la mère » suppose une sorte de viol auquel elle ne participerait pas si ce n'est par soumission. Le narrateur s'identifie à la mère en position de victime face à un père oppresseur sadique. H. Guibert, ici, ironise et retourne la scène de possession du fils par le père.

La découverte de la scène est évoquée sur le ton du policier avec de nombreux détails dans une description clinique comme si le fils était un enquêteur venu surprendre un délinquant sexuel, le père, sur les lieux du crime. A cette scène succèdent quatre anecdotes sadiques en écho à cette haine déclarée de l'enfant pour le père : La décapitation de sa professeur d'anglais qui avait donné pour appréciation « Enfant Hypocrite », une scène de simulation d'attaque sur le toit de la prison de la Santé en compagnie du fils du directeur dont Hervé est ami, la strangulation d'un enfant par un homme et enfin l'évocation d'une valise abandonnée à la consigne d'une gare remplie du corps d'une femme, la tête ayant été jetée dans les broyeuses d'un camion d'éboueurs. C'est un jeune homme qui a assassiné sa bienfaitrice auquel l'on sent bien par ce luxe de détails parfaitement sordides que le narrateur s'identifie : « Les assassins m'exaltent. »<sup>160</sup>. Rêveries sadiques, exorcisant la

---

attendu ces coups, avidement, toute la journée, comme ils expiraient de tes regards, de ton amour et comme ils me faisaient bander sans que tu le saches... ».

<sup>159</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 136.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 68-70 : « Je rentre plus tôt que prévu du lycée, un professeur est absent. Ma mère est toujours à la maison pour être là quand nous rentrons. Je frappe comme d'habitude des coups contre la porte et l'on ne me répond pas. Je ne m'inquiète pas longtemps, mon souci se transforme vite en malaise, en incompréhensible suspicion. [...] C'est long : il faut remettre en place des meubles, ou je ne sais quoi. Je ne sais quoi : je ne sais comment interpréter ces murmures mais je sens immédiatement [...] que cette interprétation m'amènera à une découverte capitale. [...] Le chien de garde est mis ; on ne le met que la nuit, contre les voleurs. [...] Ma mère m'ouvre : mon père est là, planté bêtement dans le salon, qui est aussi leur chambre, et que je dois traverser pour atteindre la mienne. [...] un regard affolé de ma mère

haine contre le père, plus symboliques que réels, notamment par cette scène dérisoire sur le toit de la Santé, durant laquelle les deux enfants jettent des pelures et des boulettes de papier mâché, glissée au milieu de faits divers plus réalistes et inquiétants.

Si la scène de sodomie avec le père est comparable à celle de la découverte de la scène primitive avec les deux parents, c'est qu'elle en est une interprétation qui sonne comme une mesure de rétorsion. H. Guibert est dans une position passive qui évoque sa position face au père. Réactualisation de la scène primitive qui abandonne la mère à la suprématie du père en la possédant physiquement, le narrateur fait de cette passivité, de ce « martyr » le motif d'un plaisir homosexuel en se substituant à sa mère. Il appelle à la sodomie son père comme il appelle T. à ses coups de martinet : l'humiliation passée en devenant le motif d'une provocation, d'un appel s'annule par anticipation, manière de se réapproprier une position castratrice en érotisant de manière concrète le masochisme.

Camper le père dans cette position de sodomite est également une manière très ironique, lui qui condamne l'homosexualité de son fils, de le destituer de son statut hétérosexuel de chef de famille de même que se substituer à la mère est une manière d'en faire le rapt et de la soustraire au père. La mère est dehors qui attend, se fâchant à l'aune du fils lors de la scène primitive ; manière également de se venger, mais amoureusement et sur un ton badin, de la petite trahison de la mère. En bref, on peut supposer qu'il s'agit, se donnant à lui, de châtrer analement le père. La scène est révélatrice de la position politique de la

---

désignant quelque chose à mon père [...] le lui [fait] empoigner et dissimuler dans un coffret de la vitrine. [...] Je vais aussitôt dans la cuisine prendre mon goûter. C'est l'automne, il y a des mandarines : je repousse la porte de la cuisine pour éplucher directement la mandarine dans le seau jaune à ordures ; je regarde distraitement tomber les pelures une à une dans le seau quand soudain je distingue au-dessus des débris quelque chose de luisant et dégonflé, totalement inconnu, que je ramasse pour l'examiner : mes doigts se mettent à faire glisser la membrane translucide sous sa glu, cherchant à comprendre ce qu'elle peut être, l'ignorant et l'apprenant à la fois, très légèrement horrifié, d'une horreur que recouvre la satisfaction de détective qui consiste à rattacher ma sensation à l'affairement de mes parents. Je relaisse tomber la capote dans le seau et m'essuie les doigts sur les pelures, mange la mandarine. Quelques instants plus tôt, mon père est l'être que j'adore le plus au monde. En quelques secondes, le temps de ce toucher, il me devient l'être le plus haïssable. ».



mère vis-à-vis du père dans le regard du fils, et finalement, par identification, de la sienne. En quoi les figures de « l'analyste » et du « jouis errant » poursuivent-elles celle de « l'empallemant » à travers la question de la castration ?

#### 1-4-L'analyste et le jouis errant

S. Doubrovsky, lecteur de J.-P. Sartre, décrit le psychanalyste Akeret sous les traits d'un aryen<sup>161</sup> poursuivant de ce même regard qui caractérise le médecin de famille qui, enfant, l'auscultait<sup>162</sup> : regard par procuration de M. Fleurier. Akeret appartient à la Suisse allemande. Dans *L'Après-vivre*, il évoque l'un des invités d' « Apostrophes », Alain Manier, psychanalyste avec ce même regard bleu froid si pénétrant de celui qui sait<sup>163</sup>, prêté déjà à Akeret<sup>164</sup> et comparable au « froid regard chirurgical » du père de G. Flaubert, désigné du mot « analyste » par J.-P. Sartre<sup>165</sup> qui découpe, dissèque, tronçonne ses patients à l'image de Charles dans sa bibliothèque ou du père de J.-P. Sartre, cet homme « aux yeux clairs »<sup>166</sup>. Dans l'œuvre d'A. Robbe-Grillet, le psychanalyste

---

<sup>161</sup> J. Poirier, *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p. 92 : « Face à la littérature, qui cultive l'inquiétude, la psychanalyse apparaît ainsi comme un discours du savoir et du pouvoir, qui recherche l'emprise sur son objet. Avec sa froideur, son " fort menton " (AS, 26), ses " yeux bleus acier " qui " s'allument et pénètrent " (AS, 27) quand la proie semble à portée, Akeret ressemble à Madame Sophroniska, telle que représentée dans *Les Faux-Monnayeurs*, et donc prend place dans la famille des analystes-enquêteurs-juges qui, " à force d'autopsie " (ou d'auto-psy), font du sujet " un cadavre à cœur ouvert " (AS, 424). Avec, dans le cas de Doubrovsky, un arrière-plan ambigu à voir cet analyste " aryen " (œil bleu, etc.) poursuivre dans ses derniers retranchements un analysant " sémite ". ».

<sup>162</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 52 : « Calvitie blonde, une couronne duveteuse autour, dessous les yeux bleus. La main tendue, sourire sec. La vrille du regard me scrute. Étrange émoi. Il me voit aux rayons X [...] Bleu froid me scrute. ».

<sup>163</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre* (1994), Paris, Grasset, 2005, p. 301 : « Alain Manier a l'art et la manière, un praticien chevronné. Entre moustache et barbe broussailleuses, grisonnantes, il diffuse à chaque fois, sur chaque cas, le Savoir. Entre les paupières sciemment plissées, un peu, pas trop, il laisse filtrer le regard bleu froid qui pénètre jusqu'au cœur. ».

<sup>164</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 238 : « La prunelle en cran de mire. Reflets d'acier bleu aux paupières. Il s'anime. Se concentre. En vrille. Se penche. Comme pour me pénétrer, me percer. Ma carapace de tortue. Me tarauder le blindage. Engin sol-sol, regard anti-tank. ».

<sup>165</sup> J. P. Sartre, *L'Idiot de la famille I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 898.

<sup>166</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 20.

apparaît sous les traits d'un Allemand émigré en Amérique du Sud<sup>167</sup>, qui ressemble curieusement à Lénine<sup>168</sup>. Il évoque, dans *Le Miroir qui revient*, « les gardiens de l'ordre psychanalytique » ou nos « docteurs »<sup>169</sup>, fait allusion à « nos trois gendarmes : Marx, Freud et Saussure » écrivant que R. Barthes finissait par dénoncer là *l'impérialisme de tout système fort*<sup>170</sup>. Le professeur Van de Reeves qui occupait la chaire de parapsychologie à Heidelberg, illustre spécialiste du dédoublement de personnalité, face à Corinthe, dans l'hôtel Lutetia d'Heropolis, dernière station balnéaire avant la frontière uruguayenne, se fait proxénète dans *Les Derniers jours de Corinthe*. Pour H. Guibert, le docteur Domer, accompagné du « commando des écorcheurs de cochons » (« qui avaient transformé une salle d'hôpital un peu vétuste en salle de torture moyenâgeuse »<sup>171</sup>) est décrit dans *Le Protocole compassionnel* comme un homme avec un « physique de sadique de film de nazi »<sup>172</sup>. Le personnel de l'administration s'adonne à un jeu du cirque<sup>173</sup>. Les infirmières sont « les artistes de l'empilement dans leur placard à balais »<sup>174</sup>, l'auteur songeant peut-être aux charniers gigantesques découverts en Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'analyste appartient également aux « aventuriers en tout genre :

---

<sup>167</sup> J. Poirier, *Les Ecrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, op.cit., p. 148 : « l'analyste n'est pas, ici, le "médecin de l'âme", mais une sorte de maître sadien, issu du roman populaire ou bien du Grand Guignol. Qu'il s'agisse du Dr Morgan, "psychothérapeute" (PRNY, 33), "psychanalyste marron" qui use de "narco-analyse" (PRNY, 33 et 34) et "poursuit des expériences sur les comportements oniriques tertiaires" (STO, 184), ou du Pr Van de Reeves (vent de rêves ?) qui a occupé "la chaire de parapsychologie à Heidelberg" (DJC, 52), tout suggère que ces deux personnages ont dû quitter l'Allemagne à la fin de la guerre, pour trouver refuge en Amérique latine. Par un retournement ironique, la psychanalyse, cette "histoire juive", prend ici visage "aryen" comme quand Morgan entreprend de faire parler, par tous les moyens, la jeune Sara au nom israélite (PRNY, 91-92). ».

<sup>168</sup> A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, Paris, Minuit, 2001, p. 163 : « c'est un médecin qui s'inclinait sur mon corps docile. [...]. Il avait la barbiche, la moustache et la calvitie de Lénine, les yeux en fente étroite derrière ses lunettes à monture d'acier [...] il aurait seulement ressemblé à la photographie d'un espion célèbre ou d'un criminel de guerre, parue à plusieurs reprises dans la récente presse française. En me quittant, il a dit d'un ton de compétence indiscutable qu'une analyse s'imposait, mais sans préciser l'analyse de quoi. ».

<sup>169</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 78.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>171</sup> H. Guibert, *Le Protocole compassionnel* (1991), Paris, Gallimard, 1993, p. 74.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>173</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 57 : « Trois infirmières se tassaient comme empilées pour un jeu de cirque les unes au-dessus des autres, dans un placard à balais en compulsant frénétiquement les pages d'un classeur et en criant des noms ».

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 58.

espions minables, architectes d'avant-garde, criminels de guerre, hommes d'affaires véreux avec leurs avocats »<sup>175</sup> de même que les médecins dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* constituent une « association de malfaiteurs » pour lesquels le sida devient une raison sociale, un espoir de positionnement et de reconnaissance<sup>176</sup>.

Deux figures se mêlent, celle d'un membre d'un parti totalitaire, nazi ou léniniste auxquels s'accouplent l'espion minable et le criminel de guerre et celle du capitaliste malhonnête, homme d'affaire véreux, architecte d'avant-garde, malfaiteur à la recherche de gain et de reconnaissance. Derrière eux, se dessinent l'image du gardien de l'ordre, du docteur et celle du sadique ou du bourreau, qui toutes constituent des déclinaisons fantasmatiques du père.

La psychanalyse relève, pour A. Robbe-Grillet, d'un « esprit totalitaire » incompatible avec la science car elle ne possède pas ce critère de scientificité inauguré par Einstein et popularisé par Popper pour juger une théorie qui est que, dans un cas au moins, on puisse démontrer qu'elle est fausse. La psychanalyse est une science close sur elle-même, ne laissant aucun lieu inoccupé, aucune zone d'incertitude, aucun suspens du sens, aucune interrogation sans réponse<sup>177</sup>. A cela répond l'allégorie du jeu de go décrit par A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*<sup>178</sup>. Les deux observations mises en perspective permettent d'appréhender sur quels points précis le conflit porte entre le père et le fils. L'auteur reproche à la psychanalyse par cet « esprit totalitaire » l'occupation totale d'un espace qui tiendrait face à ces « docteurs » (c'est-à-dire, littéralement ces savants) du savoir. Deux images prévalent, à la fois celle de ce père-docteur qui possède un savoir antérieur, comparable à un

---

<sup>175</sup> A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, *op.cit.*, p. 151-152.

<sup>176</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 139.

<sup>177</sup> A. Robbe-Grillet, « Retour sur les ruines », *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 39-46.

<sup>178</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 214 : « Des trous se déplaçant dans sa texture, c'est grâce à cela que le texte vit, comme un territoire au jeu de go ne reste vivant que si l'on y a pris soin d'y ménager au moins un espace libre, une case vacante, ce que les spécialistes appellent un œil ouvert, ou encore une liberté. Si au contraire tous les emplacements déterminés par les lignes entrecroisées sont garnis par des pions, le territoire est mort, l'ennemi pourra s'en emparer par une simple opération d'encercllement. ».

dogme sur lequel il assied sa suprématie et celle d'un père-inquisiteur qui vient quérir à l'intérieur du fils en tant qu'objet le moindre savoir à son encounter dans le but de mieux contrôler celui-ci. Ainsi, la question du regard, depuis J.-P. Sartre, demeure centrale. Ce regard qui scrute, observe, débusque, traverse l'opacité du sujet afin qu'il devienne transparent et ce regard qui examine, légifère et sanctionne à fin de rééducation. Il est chez le père une antériorité du regard, un savoir antérieur au sujet qui se traduit par le paradigme du regard « par derrière » attribué à l'analyste et qui renvoie à l'image paternelle de « l'espion minable ».

Ce qu'il est reproché à l'analyste est le caractère irréfutable de son savoir. La dénégation est refusée. Il n'y a ni manque, ni écart, ni discordance. Le savoir du père est plein et clos<sup>179</sup>. Ce manque, ce vide, cet espace libre ou case vacante que nous retrouvons dans le jeu de go serait la dénégation, la réfutation souhaitée face à la loi du père. Ce serait, en somme, souhaiter que le père abandonne un espace libre, c'est-à-dire accepte que le fils tienne cet espace à sa place. Il faudrait qu'il existe face à son regard un angle aveugle, un trou auquel seul le fils aurait accès. Ce désir de faire trou dans le savoir du père, de percer une trouée revient à la question de la castration, à savoir qui opère le manque sur l'autre. Apparaît ici l'image du père « totalitaire » mais également celle de « l'ultraconservateur ». Cette dernière se rapproche du capitaliste malhonnête sous lesquelles se dessinent celle de l'architecte d'avant-garde, du malfaiteur à la recherche de gain et de reconnaissance et de l'homme d'affaire véreux. Au fond, tout père ultraconservateur qui instaure à son seul intérêt un marché de dupes car le capital est l'enfant ou le fils et le profit, narcissique. L'ultraconservateur, c'est littéralement « celui qui conserve au-delà de », celui dont les exigences en terme d'espace sont toujours au-delà de ce que donne le fils, en fait celui qui maintient le fils sans cesse dans la castration par cette demande, comparable à un devoir, quasi-antérieure à l'apparition d'un nouvel

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 78.

espace de savoir à l'intérieur du fils. C'est dans cet « au-delà » sans cesse reconductible qu'apparaît l'image du « bourreau » ou du « sadique », c'est-à-dire dans l'exigence illimitée du père de pénétrer plus avant. Images qui se doublent de celle du « sodomite ».

Ce père-docteur s'intéresse à un savoir déterminant. Une nouvelle figure apparaît que nous n'avons pas encore étudiée mais simplement annoncée par le motif du regard. C'est celle du père-inquisiteur/confesseur. Cette figure-ci nous donne la nature de ce savoir qui est la question de la sexualité du fils. La psychanalyse tiendrait de la confession et de la direction de conscience comme le suppose S. Doubrovsky quand il écrit que la psychanalyse est pour lui « une science juive » et que toutes « ces injections catho, Lacan, Dolto la défigurent ». Il ne reconnaît pas son visage : « la croix au lieu du triangle d'Œdipe, ça change la forme. ». Dérision assurément si l'on songe à l'évocation de F. Dolto quelques lignes auparavant décrite comme « une sainte au panthéon des bonnes sœurs, mère Teresa parmi les analystes, elle soigne les enfants autistes, remet les adolescents égarés sur la bonne voie, guérit les lèpres de l'âme, Freud est le père de la psychanalyse, Dolto la grand-mère, Pivot célèbre la grand-messe ». Ironie douce et analogie entre catholicisme et psychanalyse avec toute sa réserve de bons sentiments et de générosité moralisatrice sous lesquels semblent se dissimuler d'une part la foi aveugle et soumise des uns et d'autre part le pouvoir et la manipulation fétichistes des autres<sup>180</sup>. L'onctuosité sacerdotale n'est pas sans rappeler l'évocation de ces « soldats allemands [...] polis, jeunes, souriants, [donnant] l'impression de sérieux, de bonne volonté, presque de gentillesse »<sup>181</sup> s'excusant d'être entrés ainsi sans être invités de même qu'en Allemagne lors du STO « l'imagerie de l'ordre régnant dans la bonne Allemagne » ressemble à s'y méprendre à la promesse évangélique de ce

---

<sup>180</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 300.

<sup>181</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 137-138.

paradis « comme il en sera - dit-on - au royaume des cieux »<sup>182</sup>. Sous « le velours » de l'œil, le « fer » du gant<sup>183</sup> écrit S. Doubrovsky à propos d'Akeret. La psychanalyse comme la confession correspond à une procédure d'aveu dont M. Foucault, dans son *Histoire de la sexualité*, explique qu'elle est un rituel qui se déploie dans un rapport de forces. Celui qui recueille l'aveu est celui qui l'impose, l'apprécie, le juge, libère le sujet de ses fautes, le purifie ou le décharge en donnant *a posteriori* un discours de vérité légiférant le sexe<sup>184</sup>.

Si cet enjeu conflictuel entre le père et le fils est la sexualité du fils, c'est qu'il est politique. Un enjeu politique qui traverse toutes les déclinaisons fantasmatiques du père : la question de la castration. Cette question est celle de la reconnaissance du père et ce faisant de la capacité du fils à soumettre son désir à la loi du père. M. Foucault pense à travers la procédure de l'aveu que la psychanalyse rejoint la direction de conscience confessionnelle en cela qu'elles ont pour but de rendre des individus sexuellement intégrables au système de la famille. Pour maintenir l'épinglage du dispositif de la sexualité sur le système de l'alliance, la sexualité ne se constitue que de la loi<sup>185</sup>. La castration, c'est-à-dire, l'assomption de la loi assure au sein de l'Œdipe, la pérennité du lien hétérosexuel et sa stabilité comme la reconnaissance du « père » et de sa loi au sein de l'Eglise garantit l'institution du mariage. Le « salut » qu'il soit psychanalytique ou religieux repose sur cette « paix » entre fils et père obtenue par le verrouillage politique assurant le « salut » de l'un par la « toute-puissance » de l'autre.

A travers cette procédure de l'aveu, entre père-docteur et père-confesseur ou inquisiteur apparaît une dernière image, « le gardien de l'ordre » ou « gardien de la paix » avons-nous envie d'ajouter. L'aveu suppose une faute. Et c'est là qu'apparaît l'aspect policier de l'affaire. La question du regard revient.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>183</sup> S. Doubrovsky, *Fils, op.cit.*, p. 247.

<sup>184</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité I* (1976), Paris, Gallimard, 2007, p. 83.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 149.

Dans le chapitre « Rêves » de *Fils*, Celui d'Akeret, bleu, clair, vif change, se dissimule, se dérobe, tamisé, oblique pour mieux débusquer sa proie. Il a cette lueur bleu acier d'une vrille qui brille. Il cherche à coincer son interlocuteur, lui tend des pièges. Son œil est comme le canon d'une arme qui fait feu et vise juste. Il creuse persistant comme une taupe. C'est comme aller à confesse écrit le narrateur. Il se dévide, déballe. Et l'analyste continue à planter ses banderilles. On le poursuit comme un taureau voué à la castration. Il lui faut se rendre et donner sa carabine, sa « carabite ». La figure policière se teinte de sadisme. Le narrateur évoque cette peur dont il se repaît et ironise à souhait sur cette « platée de frousse », cette « ratatouille de trouille » qu'il va lui offrir<sup>186</sup>. L'analyste « totalitaire », « ultraconservateur » poursuit ce « fils » dont on soupçonne qu'il refuse la castration, c'est-à-dire la loi du père.

A. Robbe-Grillet associe pathologie sexuelle, psychanalyse et école. Nos auteurs mettent en scène tout un jeu autour du topique autobiographique de l'aveu. La psychanalyse ferait donc école et serait alors la mise en scène d'une procédure d'aveu à une instance disciplinaire normative. C'est le rôle du père-professeur/éducateur. Le père-inquisiteur/confesseur recueille un aveu dont la finalité est corrective et rééducative. En deçà se lit une procédure d'examen à travers laquelle le sujet, par l'aveu, lié d'ailleurs aux régimes politiques totalitaires, tient à travers l'image du psychanalyste, à avouer son appartenance à un modèle préétabli auquel il suffirait de s'abandonner comme l'on signerait par épuisement sa propre autocritique sous des pressions policières ou comme l'on rédigerait sous la dictée ou réciterait sa récusation publique. Habilité à sanctionner et à corriger, « le gardien de l'ordre » apparaît également à travers le père-professeur.

En termes d'espace, l'on imagine bien que la totalité réclamée par le père appelle à une percée, une trouée, c'est-à-dire une fuite. Ouverture d'un angle aveugle à travers lequel le fils disparaît au regard du père. C'est la figure

---

<sup>186</sup> S. Doubrovsky, « Rêves », *Fils*, *op.cit.*.

doubrovskienne du « jouis errant ». Le visage de la mère dans « L'Image fantôme » détendu ou léger, c'est aussi ce visage « qu'elle ne pouvait jamais avoir » avec le père, « l'image d'une femme qui jouit » : l' « exécution capitale » relève sans doute de « la petite mort » ou de l'orgasme et cet « instant suspendu [...] sans inquiétude, rassérénant » hors de la loi du père est celui de la jouissance.

Le « jouis errant » fait référence au juif errant. Faut-il évoquer Ahasvérus, ce personnage qui, selon la légende médiévale, ne pouvant perdre la vie parce qu'il avait perdu la mort, errait à travers le monde ? Ou bien est-ce, à l'origine du mythe, cet épisode durant lequel le Christ chancelant sous le poids de sa croix se voit refuser l'aide d'un cordonnier, spectateur passif de la scène qui, lui crachant dessus avec mépris, subira la sentence cruelle de l'errance éternelle ? Est-ce un avatar du personnage nervalien de *Peregrinus*<sup>187</sup> ? Peut-être, enfin, pensons-nous à M. Klein, ce Juif hongrois de vingt-trois ans que Charcot, s'intéressant à l'hystérie masculine, présenta comme un véritable descendant d'Ahasvérus ou de Catarpilus, un voyageur névropathe mû constamment par un besoin irrésistible de se déplacer, de voyager, sans pouvoir se fixer nulle part et dont H. Meigne, un élève de Charcot, rend compte dans *Le Juif errant à la Salpêtrière* ?

Comme le soutient J. Poirier à propos de J.-P. Sartre, la question du féminin en soi au cœur de l'hystérie masculine se lit déjà dans *Le Scénario Freud* à travers la figure de Meynert, « reflet oblique de l'auteur », ce médecin qui refuse avec violence l'hystérie masculine pour ensuite confesser à S. Freud sur son lit de mort qu'il en constitue un cas exemplaire<sup>188</sup>. Mais c'est aussi cette soumission au regard de l'autre, ce désir de séduire inextinguible, cette identification au féminin omniprésente dans l'œuvre de J.-P. Sartre et, *a fortiori*, dans *Les Mots*. C'est également l'hystérie de C. Baudelaire, J. Genet ou G. Flaubert que J.-P.

---

<sup>187</sup> V. Elfakir, *Désir nomade/ Littérature de voyage : regard psychanalytique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 103.

<sup>188</sup> J. Poirier, *Les Ecrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p.34-35.



Sartre analyse dans ses biographies. Enfin, dans *Les Carnets de la drôle de guerre*, que penser en effet de celui qui évoque sa « pédérastie refoulée »<sup>189</sup>, le fait qu'il soit « homme-femme »<sup>190</sup>, déclare « je suis un manque »<sup>191</sup> ou fait l'éloge du « trou »<sup>192</sup> ?

Pour un homme qui prônait les « amours contingentes », nous ne pouvons qu'invoquer la figure de Don Juan, personnage de Tirso de Molina, qui constitue un cas d'exemplaire hystérie masculine. Il est l'homme sans nom, à la fois homme et femme. En 1630, l'Inquisition romaine papale règne en maître. Depuis 1492, les juifs ont été expulsés d'Espagne et du Portugal par leurs très catholiques Majestés Isabelle et Ferdinand ou bien ils se sont convertis. La question du nom dans ce contexte historique est fort importante car pour avoir un nom, il faut être baptisé. Qui se dit sans nom fait un aveu. Ainsi, Don Juan dans ces circonstances inquisitoriales procède au crime d'avancer masqué. De même, Tirso de Molina s'appelait Gabriel Téllez ; sa naissance est obscure et son acte de baptême peut-être falsifié. A cette impureté de sang, à cette ambiguïté religieuse, celle d'un Juif ou d'un Maure qui se ferait passer pour un chrétien pour sauver sa vie, s'ajoute une ambiguïté sexuelle puisque Tirso de Molina fut l'objet de rumeurs concernant son homosexualité. En 1630, en pleine période des lois de pureté du sang destinées à protéger les chrétiens de souche des convertis, être sans nom, c'est attirer sur soi les foudres de l'Inquisition. Le contexte est le même en 1942. Aussi sûrement qu'il fallait fournir un acte de baptême à la Gestapo pour prouver sa non-judéité. La question du nom est au cœur de la critique autofictionnelle. Et ce n'est sans doute pas en vain que l'image pertinente du censeur pour Madeleine Ouellette-Michalska<sup>193</sup> appliquant à la lettre, derrière la grille du confessionnal, le *Manuel du confesseur* soit celle de P. Lejeune. Le contexte inquisitorial renaît sous le thème du nom

---

<sup>189</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 517.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 519

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 363-368

<sup>193</sup> M. Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, XYZ, Montréal, 2007, p. 39.

propre et notamment de l'homonymie « auteur-narrateur-personnage » qui fait de l'autofictionnaliste une sorte de marrane, un juif faussement converti au catholicisme. Dans le contexte historique du marranisme<sup>194</sup>, le mensonge ou l'équivoque est une manière de sauver l'essentiel face à un pouvoir persécuteur. A la question du regard répond celle du masque. Le juif errant ou « jouis errant » est ce fils qui refuse la loi du père.

L'autobiographie devient politique à partir du moment où elle est appréhendée dans la perspective critique de l'autofiction. Elle entre dans le champ politique en ce sens où la vérité est désormais relative à la loi du père. La mise en scène de l'écriture canonique du souvenir dans l'autofiction sert à des fins démonstratives. Elle questionne la liberté du sujet à affirmer sa vérité face à la loi. Si la tentation de l'ordre, à savoir celle du sujet à s'inscrire dans une idéologie du modèle et de l'imitation, est évoquée à la fois au titre de l'expérience autobiographique et politique, c'est que l'autofictionnaliste tend à faire une analogie entre ce moment de défaite de l'ordre patriarcal, sa radicalisation totalitaire à la Libération et le fantasme qu'il nourrit à l'égard du père comme de la loi. Soudain, la question du modèle autobiographique devient celle de la relation du fils au père à savoir s'il accepte encore d'être conséquence, c'est-à-dire l'objet du principe paternel. Désormais, destitue-t-il le père de ses prérogatives à incarner la loi, c'est-à-dire à être principe ? Si S. Doubrovsky reconnaît dans *L'Après-vivre*<sup>195</sup> un lien entre son écriture et cette même expérience politique ainsi qu'A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*<sup>196</sup>, H. Guibert n'a pas vécu cette expérience. Il n'est pas cet « enfant des années quarante »<sup>197</sup>. Et cependant, il fait référence à travers ce même thème historique non seulement à ce sentiment de déréalisation ou de fictionnalité

---

<sup>194</sup> J.-P. Winter, « Marranisme, messianisme et idolâtrie », *Les Errants de la chair*, Paris, Payot, 2001.

<sup>195</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 460 : « un devoir, ECRIRE MA SURVIE. ».

<sup>196</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 122 : « c'est une véritable coupure que l'année 45 a représentée dans mon existence. Car mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés à partir de la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliées en Allemagne, accompagnées chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps ».

<sup>197</sup> Entretien avec M. Contat, cité par P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, *op.cit.*, p. 200.

mais encore à un état de ruines ou de délitescence à travers lequel le corps est rendu semblable à l'état d'objet. Imagerie fantasmatique faisant du père une figure de maître ultraconservateur, totalitaire face à un fils féminisé et victime s'identifiant à sa mère et à sa position dans l'économie familiale, « juif imaginaire » tel J.-P. Sartre dans *Les Mots*<sup>198</sup>. « L'empallemant » met en scène une angoisse de castration à travers laquelle le fils féminin et passif se fait pénétrer par un père masculin et actif. Dans cette dramatique politique, le père et ses déclinaisons fantasmatiques, s'incarne en « anal-yste » poursuivant à fin d'aveu un fils, « jouis errant » dont le crime est de dénier toute castration comme toute assomption de la loi de sorte qu'il est « jouis » d'être dans la jouissance. La question de la vérité est donc dans la perspective autofictionnelle liée à la question politique de la castration. Le père est-il reconnu ou non ? La critique de l'autobiographie dans la perspective autofictionnelle met à jour les liens symboliques qui existent entre le rapport idéologique du sujet à la vérité et celui du fils au père. Qu'il y ait reconnaissance ou non de la loi, adhésion ou pas, dépend toute une généalogie de la vérité. Cette reconnaissance, l'ordre patriarcal semble l'exiger comme un devoir à travers le corps du sujet car il est le lieu d'une sexualité vécue comme un enjeu politique en ce sens où elle semble avoir pour choix l'assomption ou non de la castration. De quelle manière certifie-t-il son appartenance ?

## 2-Certifier une appartenance

« Où est votre corps de vérité ? » R. Barthes<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 42.

<sup>199</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Paris, Seuil, 1995, p. 42.

La première de couverture de *Mes Parents* est une représentation photographique en noir et blanc d'Hervé Guibert en écolier comme s'il avait été de la volonté de l'auteur, à l'image de la dédicace du livre « A personne », de leurrer les attentes autobiographiques du lecteur en cela qu'elle se révèle être, au fil de la lecture, un contrepoint ironique. L'imitation, l'art de la pose, le corps, son attitude, son travestissement sont une marque de domination du modèle. Le corps, à travers les métaphores scolaire et photographique, est soumis à une posture, à un maintien, à une évaluation et à une correction. L'autofictionnaliste, jouant de son écriture comme d'un corps, feint de se surprendre à être cet autobiographe, cet écolier ou ce modèle « corseté ». Cependant que « l'écolier » est soumis à l'exercice de la récitation et de la dictée, son corps, c'est-à-dire sa sexualité, a des devoirs.

En quoi le corps dans ce lien du sujet à l'instance parentale joue-t-il un rôle fondamental ? Cette posture du fils soumis au père se poursuit à travers une orthopédie intime du corps évoquée à dessein par certains de nos auteurs. Que signifie l'évocation des rituels de lavage, de l'examen médical ? Pourquoi le fils doit-il montrer un corps transparent ? Selon quel mode, s'assurer de la normalisation et de la modélisation du corps, objet et cible du pouvoir ? Que symbolisent le lavage et la quête d'un corps pur ? Que vise cette anatomie politique qui vise à réduire et à posséder le corps ? En quoi est-il monstrueux ? Comment devient-il objet ?

### **2-1-Un corps transparent**

Pour H. Guibert, dans *L'Image fantôme*, les photographies de famille certifient une appartenance au modèle dont l'imitation est suggérée par le père qui a l'initiative des clichés. Dans « L'Image fantôme »<sup>200</sup>, lors de la séance photographique de la mère, son corps constitue un véritable enjeu politique

---

<sup>200</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 11-18.

entre le père et le fils qui dispute au contrôle de l'image, sa libération subversive. Il existe clairement un rapport sujet-objet ou maître-victime qui s'organise politiquement autour du regard photographique. Dans *Mes Parents*, le burnous, comme le corps de l'enfant à travers les photographies familiales dans *L'Image fantôme*, n'a plus d'histoire propre. Par la photographie, le corps sous l'expertise d'un regard est comme à l'examen médical. C'est Poulou en proie aux investigations de Charles et d'Anne-Marie se sentant devenir un objet, une fleur en pot<sup>201</sup>. Les rituels de lavage évoqués par H. Guibert<sup>202</sup> mais également par J.-P. Sartre<sup>203</sup> sont une même manière d'expurger le corps et de le posséder.

H. Guibert remarque que les photographies cessent à l'adolescence, c'est-à-dire à l'époque où le corps se sexualise, devient adulte. Ainsi, la photographie est-elle « une tentative d'appropriation, d'encadrement des corps » au même titre que la maison, l'interdiction de sortir le soir ou encore le lavage du corps par les parents<sup>204</sup>. Le corps et la sexualité constituent un enjeu entre le père et le fils, visent à certifier une appartenance et subissent pour cela une censure à toutes fins épurative.

Pour sanctionner ou corriger, pour épurer, il faut tout dire, tout avouer, se laisser aller à cette transparence qui rappelle que le père « totalitaire » doit investir le fils en sa totalité. Il est dans l'imaginaire du fils, le « tout-puissant ». Dans quelle mesure, le personnage de Bill, ce « démiurge »<sup>205</sup>, n'est-il pas comparable à celui de l'analyste ? Il est celui qui manipule le narrateur (et les siens) à la façon d'une expérimentation scientifique. Il agite le leurre du vaccin et se dessine comme maître du jeu par la « puissance fictive du salut ». Ainsi, le sida est comparable à la névrose. Cette maladie de sorciers ou d'envoûteurs semblable à une possession diabolique est un « état de faiblesse et d'abandon

---

<sup>201</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 75.

<sup>202</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, op.cit., p. 32-35.

<sup>203</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 24.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>205</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 262.

qui ouvre la cage de la bête » en soi lui donnant les pleins pouvoirs pour dévorer le narrateur<sup>206</sup>. Il lui est demandé la même transparence par Bill que par l'analyste. C'est comme le dirait S. Doubrovsky de l'analyste : « parle ou crève »<sup>207</sup>. Et d'ailleurs, il doit « pour sauver soi-disant [sa] peau [...] être transparent vis-à-vis de Bill et devoir répondre à tout moment du taux de ses T4 qui dégringolent »<sup>208</sup>. Humiliante expérience semblable pour le narrateur au fait de baisser son pantalon - « c'est pire que de montrer ce qu'on a dans la culotte. » - et rappelant les arrestations dans la rue par les policiers durant la Seconde Guerre mondiale évoquées par S. Doubrovsky afin de vérifier la judéité de chacun, la présence ou non d'une circoncision<sup>209</sup>, c'est-à-dire symboliquement d'une castration. Ce n'est pas l'analyse mais les analyses médicales qui révèlent au narrateur sa contamination par le virus HIV. Contamination qui pour l'opinion commune signifie à l'époque l'homosexualité. Dans ce parallèle entre homosexualité et judéité, le « sang démasqué » fait référence à la sexualité dévoilée. Le « sang dénudé et exposé » est un « corps dévêtu ». L'homosexuel est comparable au juif en temps de guerre ou durant l'Inquisition. Ainsi, l'on retrouve la thématique du regard et l'image en filigrane comme par un retournement ironique du martyr chrétien (saint Sébastien) dans cette angoisse d'être « toujours guetté par une flèche qui [le] vise à chaque instant »<sup>210</sup>. Dans cette même image utilisée à nouveau par J.-P. Sartre - « Gustave perd la tête ; il ne regarde personne et ne voit rien ; il est vu [...] transpercé par mille regards » - l'auteur évoque à propos de G. Flaubert une « visibilité totale [qui serait] une disposition intérieure », l'état de celui qui, objet et jamais sujet, se conformerait, en représentation, au désir de l'autre, dans une sorte de « vocation hystérique »<sup>211</sup>. Poulou dans *Les Mots*, comme le

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>207</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 192.

<sup>208</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 264-265.

<sup>209</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 240.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>211</sup> J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille I*, *op.cit.*, p. 158-159.

narrateur des *Carnets de la drôle de guerre*<sup>212</sup>, évoque, en effet, cette même sensation de transparence vis-à-vis des autres comme une dépendance de son être à leur regard<sup>213</sup>. De cette vocation hystérique à exister dans le regard de l'autre émerge un sentiment de contrainte et, ce faisant, de culpabilité ou de crainte à être vu soudain tel que l'on est. J.-P. Sartre, dans *Baudelaire*, évoque une lettre du 16 juillet 1839 à sa mère dans laquelle le poète compare sa culpabilité dans le regard de l'autre au fait d'être « dénudé et dépoétisé »<sup>214</sup>, c'est-à-dire d'être mis à jour. Le fils s'éprouve dans le regard du père « analyste » comme un juif ou un « jouis errant ». Le sentiment de judéité comme de castration répond à la crainte suscitée par le père, à la position fantasmée du fils se refusant à la castration et poursuivi par un père castrateur. Le discours de Bill sur la situation du sida aux Etats-Unis évoque un « génocide américain » à travers lequel les victimes ont été ciblées : drogués, homosexuels, prisonniers. Ainsi, l'on suppose que le temps, la rétention des informations, la lenteur des recherches jouent en la faveur d'un « ménage » cynique<sup>215</sup>. Volonté d'épuration à peine dissimulée qui laisse croire que Bill dans sa duplicité entre dans ce rôle de confesseur propre à délivrer le salut.

Juif, homosexuel ou martyr chrétien, d'une image à l'autre, l'aveu évoque le rapport politique de la vérité individuelle (et marginale) au discours idéologique dominant. Il révèle l'ascendant des uns sur les autres. J.-P. Sartre se peint sur le ton de la révélation parodique dans la même posture cependant qu'il illustre sa métamorphose en « écrivain-martyr ». Il s'agit de « mourir à soi-même », demeurer un « clerc vivant » face aux « fauves du temporel » et s'offrir en « victime expiatoire » afin de « consacrer [sa] plume à leur rachat ».

---

<sup>212</sup> J.-P. Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*, p. 511-512 : « J'avais l'impression à chaque instant que mes amis me lisaient jusqu'au cœur, qu'ils voyaient mes pensées se former [...] Je sentais leur regard jusqu'au fond de moi-même [...] dès qu'une pensée m'appartenait en toute transparence, du même coup elle leur appartenait aussi. »

<sup>213</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 70 : « je courais, je sautais à travers ce regard qui me conservait ma nature de petit-fils modèle [...] dans cette innocente transparence [...] j'étais un imposteur. »

<sup>214</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire* (1947), Paris, Gallimard, 1988, p. 78.

<sup>215</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 251.

J.-P. Sartre devint « cathare », confondit « la littérature avec la prière »<sup>216</sup> et se prend pour un nouveau christ. H. Guibert incarne cette image de saint Sébastien dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Il se compare au Christ dans *Le Protocole compassionnel* comme le confirment ses propos de l'auteur : « ...certains mots revenaient souvent dans les lettres : " sainteté ", " vous êtes un saint ", " saint Sébastien ". J'ai gambergé et, tout à coup, je me suis dit : mais bon sang, je ne m'en suis pas rendu compte, mais *Le Protocole compassionnel* a un schéma christique. »<sup>217</sup>. *Le Protocole compassionnel* dans son édition de poche de 1997 représente en première de couverture *Le martyr de saint Tarcise* de même que la couverture de *La Piqûre d'amour et autres textes* dans son édition de poche de 1997, *Le martyr de saint Sébastien*. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, peut-être sous l'influence ou l'enseignement de M. Foucault, H. Guibert s'intéresse au dire-vrai, à la *parrêsia*. La nudité du sang comme du corps semble faire référence à ce *logos etumos* dont M. Foucault dit qu'il est ce langage philosophique par opposition au langage rhétorique, c'est-à-dire un langage authentique, nu de tout ornement, de tout construction ou reconstruction contrairement à un langage façonné et construit en fonction de l'effet à produire sur l'autre<sup>218</sup>. Ce dernier est le faux dire-vrai ou la fausse *parrêsia* des flatteurs ou des démagogues qui récitent une « vérité » attendue, effacement de la différence du dire-vrai dans le jeu de la démocratie. Par la transparence, le narrateur de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* s'expose au pouvoir patriarcal et en même temps se montre tel qu'il est, affirmant sa vérité contre la censure avec tous les risques que cela suppose. Le jeu de la transparence est double. Ainsi, le martyr est-il à prendre en ce sens de témoin de la vérité. Il ne s'agit pas seulement de témoigner verbalement de la vérité mais d'être dans son corps et dans son mode de vie exposés au public celui qui témoigne d'une

---

<sup>216</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 146-147.

<sup>217</sup> S. Chérier/ H. Guibert, « Guibert gagne », *7 à Paris*, du 24 avril au 31 avril 1991, p. 16.

<sup>218</sup> M. Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France 1982-1983*, op.cit., p. 290.



vérité pour laquelle il est prêt à donner sa vie. Ici, le sens du martyr n'est pas chrétien en ce sens qu'il ne s'agit pas d'une renonciation à soi mais au contraire d'une manière d'affirmer sa maîtrise et sa souveraineté. Le martyr est évidemment lié au scandale d'exposer une vie autre mais également à l'endurance nécessitée par ce travail de soi sur soi, au sacrifice, le sujet se dévouant sous forme d'une mission à être une sorte de messenger (l'image de l'ange) de la vérité. L'évocation du saint rejoint celle du Christ en sa nudité. M. Foucault évoque le thème christique du roi caché semblable au roi de misère ou au roi cynique, c'est-à-dire ce roi banni, chassé parcourant le monde sans être reconnu par quiconque semblable à un saint, un héros, un chevalier. Personnage masqué dont la vérité bénéfique pour tous est ignorée de tous<sup>219</sup>. Image christique d'un roi qui est un anti-roi en ce sens où il en inverse les valeurs, la véritable souveraineté étant celle que l'on exerce vis-à-vis de soi-même. Le sujet est le seul vrai roi montrant combien la monarchie des rois à l'image des pères est vaine et illusoire et combien, souverain, il demeure sien, s'appartenant à lui-même. C'est l'image du héros ou de l'athlète misérable<sup>220</sup> qui apparaît à travers l'autofictionnaliste martyr. Lutteur, combattant ou militant, faisant de sa foi profession et suscitant la pitié par la dureté d'un destin visant sans cesse à l'emporter sur lui-même, à se libérer de ses propres opinions et de celles des autres : travail acharné de transparence de soi à soi et entraînement à l'indifférence à l'égard de l'opinion commune. Mais la transparence semble appeler à l'expurgation...

## 2-2-Un corps pur

Dans *Mes Parents*, l'épisode du « burnous neuf puant de propreté » arraché à l'enfant et livré à la blanchisseuse » dont H. Guibert écrit que ce sera une

---

<sup>219</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, op.cit., p. 263.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 259

« première idée de mort », un « premier mépris » évoque par le motif du lavage l'expérience de l'auteur en proie au modèle paternel du corps<sup>221</sup>. L'objet présenté sous « un plastique de simulacre » rappelle « La pochette de plastique mystifiante, le calque menteur » évoqué dans la section « Le Faux » de *L'Image fantôme* dans laquelle l'auteur narre l'acquisition d'une photographie dont il découvre à l'instant de la livraison qu'elle lui a été délivrée dans une pochette plastique, sous un calque, en une contrefaçon grossière. Il conclut qu'une des vérités indétournables de la photographie est que le temps passe sur les images finissant par dire autre chose qu'elles-mêmes<sup>222</sup>. Le burnous, petit jumeau de laine, substitut du personnage H. Guibert cependant qu'il est enfant est, par ce lavage, très symboliquement, destitué d'une singularité d'odeur et de saleté qui en fait toute la valeur appropriative aux yeux de l'enfant. C'est H. Guibert lui-même, à travers cet objet, qui est ici normalisé, rendu à la propreté unanime, rendant l'objet non plus singulier mais interchangeable. De même, le burnous neuf est-il contaminé par le père et doit-il être évité de peur d'être comme lui lavé. Le lavage représente une autre manière de posséder le corps notamment durant les rituels familiaux évoqués dans *Mes Parents*.

Poulou fait référence au livre auquel l'enfant se compare comme modèle culturel à travers lequel la famille doit se lire ; ce livre que l'on manie et s'approprie comme le corps de l'enfant durant les rituels de lavage ou de l'examen médical. Pour J.-P. Sartre, Poulou est comparable à ces « objets saints » que Charles manie avec une « dextérité d'officiant »<sup>223</sup> ; le livre comme l'enfant tient du « capital », de la « possession », du « bien ». Il est cette « merveille »<sup>224</sup> pour Charles, précisément, son « trésor ! »<sup>225</sup> : tout objet de valeur phallique qui brille et que l'on protège, « pierres levées », « menhirs » qui sont comme des

---

<sup>221</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>222</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 140-141.

<sup>223</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 35-36.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 24.

« colifichets », des « confiseries »<sup>226</sup>, c'est-à-dire dont on se nourrit avec parcimonie et délectation. Le livre comme substitut sartrien de l'enfant donne l'image tout à la fois d'un sujet comme modèle culturel et comme corps. Cette association a toute son importance car le corps doit se soumettre à un modèle culturel d'expurgation. L'« objet saint »/ceint est l'objet sacré, c'est-à-dire pur et donc, tabou. Cette saleté et cette odeur propres et singulières à l'enfant, que symbolise Agneaudoux, double d'Hervé, livré à la blanchisseuse et lavé, rappelle un état de nature que le motif culturel et idéologique de la propreté vient contenir. H. Guibert explique que la photographie s'arrête à l'instant de la puberté, c'est-à-dire au moment où le corps se sexualise, se couvre de poils, devient adulte. L'état d'Agneaudoux symbolise les humeurs naturelles du corps auxquelles la sexualité peut être associée. Laver le corps revient à l'expurger de cette sexualité qui n'est autre qu'une force d'émancipation. Ainsi, le père insiste pour photographier la poitrine de sa fille avant qu'elle ne soit dissimulée par son premier soutien-gorge ; manière de se battre contre cette limite du corps sexué qui ne lui appartiendrait plus<sup>227</sup>. Poulou est tel une « fleur en pot. »<sup>228</sup>; la fleur symbolise une castration directement associée au pot. C'est l'image d'une nature contenue, civilisée au même titre qu'un jardin à la française symbolise une nature contenue dans un modèle idéologique et culturel. Le corps en sa nature, ses humeurs, sa sexualité est enceint dans un carcan idéologique et culturel que les rituels de lavage comme la photographie viennent confirmer. Le corps vient à la photographie comme à l'examen médical, propre et neuf, c'est-à-dire lavé de ses humeurs qui signent sa nature parce qu'il est là comme objet culturel à manipuler, à soumettre à un regard et à un savoir. Poulou se livre à Anne-Marie et à sa lecture durant le rituel du lavage. La lecture suit le fil du lavage de l'enfant. Les mots et les gestes de lavage appartiennent au même cérémonial culturel d'appropriation.

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>227</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 40.

<sup>228</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 75.

La mère est lavée dans la section « L'Image fantôme », manière de castration comme de destitution à l'égard du père. Par rivalité peut-être, Hervé utilise un mode d'appropriation similaire en manipulant le corps. La coiffure, le maquillage en ses couleurs dont est épurée la mère sont des modes de séduction adressées aux hommes en sorte que le fils se substituant au père l'en délivre. L'interdit de l'artifice (le maquillage, la teinture des cheveux) est appréhendé comme un mode sexuel d'appropriation de ce dernier sur le corps de la mère. Le corps lavé par le père est comparé à un examen médical. Le père-médecin épure le corps de tout élément pathogène (comme il lave le burnous) pour contenir le corps adolescent dans l'enfance à l'époque où il se sexualise. Ainsi, la notion de propreté ou de pureté est-elle appréhendée de manière différente selon ce qu'elle symbolise pour le père ou pour le fils. La mère est « artificiellement » bouclée, laquée désirant ressembler à une actrice, Michèle Morgan. Le maquillage et la teinture comme mode de dissimulation et de séduction sont interdits et le sourire sur les photographies, de mise. Toutes ces manières de contrôle de l'image constituent une discipline destinée à soumettre la mère à l'ordre patriarcal et à en assurer l'aspect lisse et clos. Le fils, dans « L'Image fantôme », rend la mère à un état de nature mais, par le lavage des cheveux et le maquillage du visage à l'aide d'une « poudre pâle presque blanche » qui, pour lui, suppose l'absence de censure du père, c'est-à-dire cet état neutre et onirique propre au paradis blanc. L'argument culturel prévaut car il est celui de la conservation et du rappel à l'ordre patriarcal. Ainsi, les interdits répondent à des stéréotypes rassurants et rendent en miroir ce que le père désire. H. Guibert parle « d'évacuer [son] père du théâtre où la photo allait se produire » comme on le dirait d'une eau souillée<sup>229</sup>. La notion de pureté est ici associée par le fils à une libération de cette victime qu'est la mère d'un pouvoir paternel oppresseur qui vient ici la transformer ou la salir, la dévoyant ou la cachant, pour reprendre les termes de l'auteur, de sa nature première. Ainsi, le

---

<sup>229</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 12-13.

lavage opéré par le fils a tout de la remise en état, c'est-à-dire d'un retour à la virginité. Et celle-ci revient à redonner politiquement à la mère, au sein du gouvernement autocratique du père, sa singularité et son individualité, c'est-à-dire sa « citoyenneté ».

H. Guibert ironise en évoquant la possession de son corps par sa mère et son père. Il mêle à travers l'écriture du souvenir le registre de la tendresse et de la filiation à celui de l'inceste et de la pornographie. Par cette parodie des rituels de propreté, le narrateur non seulement en fait émerger brutalement l'ambivalence latente mais encore en transgresse la finalité symbolique. Ainsi, à travers l'image du père et de T., le lavage prend une dimension érotique subversive puisque là où elle devrait conjurer l'homosexualité du fils, elle la suscite et, sur un mode éminemment transgressif, puisque le père devient l'amant.

La mère lave l'enfant tous les dimanches jusqu'à un âge très avancé puisqu'il aura treize ans quand cessera ce rituel durant lequel elle le savonne, tire le rideau et demande à l'enfant de se rincer s'occupant à d'autres tâches avant de reparaître. Laps de temps durant lequel l'enfant évoque une « torture douce » à se « faire débander au plus vite pour pouvoir la rappeler sans éveiller de soupçon ». Après le bain dominical, la mère recure à l'aide d'un bâtonnet enroulé de coton et imbibé d'eau de Cologne le nombril de l'enfant dans « un chatouillement très proche de la souffrance. ». H. Guibert évoque enfin ce « moment qu'[il] adore » en compagnie du père : « Mon père me déshabille très lentement, faisant glisser le long de mes cuisses, tandis que je me retiens à son cou, mon pantalon, puis mon slip, et me faisant relever les jambes l'une après l'autre pour renfiler mon pantalon de pyjama [...] il imbibe des petits bouts de coton avec l'eau de Cologne et se met à les faire passer et repasser entre chacun de mes doigts de pieds, c'est une volupté infinie, les mouvements savants de mon père modulent mes soupirs. ». Puis, après vient le moment de la prière dont l'un des extraits : « Pardonnez-nous nos offenses et pardonnez à ceux qui

nous ont offensés » résonne comme une « litanie pornographique », rituel qui n'est « qu'un moyen d'unisson des voix, d'accouplement des souffles. »<sup>230</sup>. Le plaisir érotique des scènes est corroboré par ces réminiscences avec l'amant, Thierry. La nostalgie du lien au père même s'il est d'emprise<sup>231</sup> se relit dans les évocations érotiques avec T.<sup>232</sup>. Ce sont les rituels du lavage par le père à travers l'image du bain baptismal dont le narrateur dit, qu'ainsi, T. le ressuscite. A travers l'image divine du père « impérieusement intouchable plein de gentillesse pour le fils handicapé » s'affirme la force idéologique du rituel que vient corroborer cette évocation d'un extrait de prière portant sur la rémission des péchés, « Pardonnez nos offenses et pardonnez à ceux qui nous ont offensés ». Le père en lavant le fils, en prenant en charge son corps, le purifie, c'est-à-dire le soumet au modèle idéologique patriarcal. La résonance sadomasochiste ne fait qu'accentuer le caractère érotique d'un système d'appartenance qui associe le plaisir à la douleur. Sans doute, H. Guibert se complaît-il à parodier la relation au père, à travers l'évocation d'une relation homosexuelle à T. afin d'exorciser cette image de monstre ? Car, s'il faut être transparent et pur, c'est pour débusquer là le monstre...

### 2-3-Le monstre

J.-P. Sartre écrit : « j'étais un enfant, ce monstre qu'ils fabriquent avec leurs regrets. »<sup>233</sup>. Pour lui, l'enfant est monstrueux d'appartenir au regard des parents, de se définir à travers ce regard et de s'y complaire. La monstruosité est celle que s'attribue J.-P. Sartre quand il porte un regard sur l'enfant qu'il fut.

---

<sup>230</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 32-35.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 148 : « Rêve que le père revient au soir me border dans mon lit en me disant une parole douce : *résurrection* du bonheur, mais j'ai mon âge d'aujourd'hui. ».

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 161-162 : « Nu entre les mains de T., qui me baise, me baigne, me savonne la tête et me coupe les cheveux, comme un papa, T. me ressuscite. [...] C'est aussi en père que je sens T. revenir dans le salon, le dernier soir, comme on couche un fils ou vérifie que le lit est bien bordé : il fait voler la couette de mon corps nu et c'est encore en père qu'il branle, qu'il goûte ma verge, m'embrasse et meurtrit mon sein : dressé au-dessus de moi, impérieusement intouchable, plein de gentillesse pour le fils handicapé. ».

<sup>233</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 70.

Elle touche à cette vocation hystérique qui fait de lui un sujet enclin à exister dans le regard de l'autre se dilapidant pour séduire.

*A contrario*, pour S. Doubrovsky, le monstre est l'image du fils livré à la jouissance. Il s'appréhende à travers une image aliénée qui tient au regard de l'autre : « je suis un monstre. »<sup>234</sup>. Si J.-P. Sartre se considère comme un monstre d'appartenir de manière aussi servile et complaisante à l'autre, S. Doubrovsky lui ne l'entend que du regard que l'on porte sur ce fils infidèle.

*Fils* porte pour titre à l'origine *Le Monstre*<sup>235</sup> qui deviendra finalement celui d'un chapitre du livre. S. Doubrovsky s'évoque également en monstre évoquant dans *L'Après-vivre* la sortie du *Livre brisé* chez Grasset avec ce bandeau rouge, « le livre monstre » en guise d'appel publicitaire : « Le mot "monstre" de la bande publicitaire a fait mouche. Pendant un mois, j'ai été, en bien ou en mal, le monstre littéraire de la rentrée. Toujours mon étoile jaune qui continue, c'aura été mon destin : montré du doigt, serré contre les poitrines. Exclu, honni. Sauvé, protégé. »<sup>236</sup>. Il se représente par l'image bifrons (mi-homme mi-femme) du crocodile-tortue<sup>237</sup>. Les deux remarques valent ensemble. Le monstre, c'est le juif comme le juis, c'est-à-dire ce fils qui tel, Don Juan, est cet homme sans nom, à la fois homme et femme. La monstruosité est son ambivalence. Il désire toujours une chose et son contraire : « contradiction intime » ou « vice » de construction qui traduit dans le double sens du terme la perversité du narrateur, une perversité sexuelle puisqu'il se dit « bisexué », c'est-à-dire, hanté par les deux sexes, et dans l'incapacité de choisir l'une ou l'autre posture. L'évitement de la castration dans cette indifférenciation des sexes se traduit par l'alternance entre un désir et sa forme inversée. La figure du monstre est liée à la rivalité au père bien sûr. Ainsi, le narrateur se souvient du bain, enfant, rue de l'Arcade : « reluquais sa bite une trompe d'éléphant aquatique tentacule

---

<sup>234</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 213.

<sup>235</sup> S. Doubrovsky, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, 1982, p. 104-105.

<sup>236</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 309.

<sup>237</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 313-314.

colossal dans l'ombre des poils l'herbe du bas-ventre me poussera un jour mais jamais aussi gros que la sienne la mienne du rikiki mon appendice se termine en queue de poisson ». Dans cette rivalité phallique avec le père dont on mesure l'appendice le narrateur le compare au sien qui se termine « en queue de poisson », affichant son infériorité mais en même temps jouant du sens des mots ; terminer en queue de poisson est l'image du sujet glissant entre les mains de l'autre qui tend à le circonscrire comme glissant des mains du père. Manière de dire qu'il échappe à la castration<sup>238</sup>.

Les scènes sado-érotiques récurrentes disséminées dans toute l'œuvre robbegrillétienne donnent à voir des fantasmes sexuels que d'aucuns jugeraient « monstrueux ». Le regard que l'autre porte en général sur les fantasmes d'A Robbe-Grillet, « les fantômes de [sa] différence sexuelle »<sup>239</sup>, est vécu de manière castratrice comme une moquerie. Dans un entretien avec Bernard Dufour, il évoque ainsi le tournage d'un film : « Pour un film, en tout cas, le tournage de scènes se rapportant à des fantasmes sexuels qui me sont chers, est forcément pénible : cent personnes sur le plateau, dix au mieux, qui ne pensent qu'à *ricaner*, c'est dur pour une âme sensible... »<sup>240</sup> ou « un des caractères dominants du fantasme est en effet d'être démesuré. Sanction immédiate de cette aspiration au grandiose, il ne suscite tout au contraire dans le corps social que de *calamiteux ricanements*. »<sup>241</sup> ou « Un pervers sexuel, ça fait *ricaner* ; un écrivain excessif, ça fait *ricaner*. »<sup>242</sup>.

Dans son journal, H. Guibert voit un corps « inacceptable » parce que « monstrueux »<sup>243</sup>. Sylvain Desmille dans un article de *Gai pied* de 1989 écrit que « Guibert se voit comme un monstre »<sup>244</sup>. Il est le hors-la-loi homosexuel tel

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>240</sup> A. Robbe-Grillet, « Art Press 1978 », *Le Voyageur, op.cit.*, p. 457-458.

<sup>241</sup> *Ibid.*, « Pour que vivent les fantasmes 1985 », p. 231.

<sup>242</sup> *Ibid.*, « Art Press 1988 », p. 547.

<sup>243</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants, op.cit.*, p. 251-252.

<sup>244</sup> Sylvain Desmille, « Le Double visage d'Hervé Guibert », *Gai pied hebdo*, 6 août 1989, p. 78-81.



que Jean Genet aurait pu le décrire lui ou Vincent<sup>245</sup> possédant « le signe sacré des monstres »<sup>246</sup>. Le sida instaure une fatigue « inhumaine », « de cheval », « monstrueuse »<sup>247</sup>. H. Guibert possède une particularité physique qui semble le désigner dans son récit comme une contrefaçon du père qu'il faut corriger : « J'ai un creux dans la poitrine alors que les autres garçons ont la poitrine plate ou un peu renflée. Je ne me souviens plus des mots du garçon mais ils ont coupé ma vie en deux [...] Mon père ment : il me dit que ce creux dans la poitrine, il l'a aussi, mais qu'il s'est comblé avec l'âge, et surtout avec l'exercice. ». Il appelle le fils à « continuer la gymnastique ». Elle est « corrective ». Ce mot « corrective » comme le mot « sanitaire » qualifiant le père dans sa fonction de vétérinaire sont « odieux ». On tente de redresser ce manque, ce « torse malingre » comme un effet sanitaire face à une souillure. Quelques professeurs de gymnastique corrective, avatars du père qui tente de corriger la sexualité du fils quand elle se découvre homosexuelle, manipulent le corps « [l'] exténuent, [le] tripotent, [l']écrasent et tentent en vain de [le] remodeler ». Or, la féminité sur le torse du jeune homme affleure toujours sous l'image d'une « flaque triangulaire »<sup>248</sup> irréductible. Le manque au cœur du corps, cette féminité affleurant sous l'aspect d'un triangle qui ne laisse aucune ambiguïté sont étrangement le signe d'une castration reprochée au fils. Là encore, le fantasme du fils apparaît. De même que J.-P. Sartre se sent tel Poulou, en juif imaginaire<sup>249</sup>. Le juif comme l'homosexuel sont pour nos auteurs des personnages « castrés », c'est-à-dire perçus de manière fantasmatique comme étant féminins. Face à eux, les figures toutes-puissantes de l'analyste ou celles

<sup>245</sup> H. Guibert, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989, p. 20 : « Elle me demanda : “ Est-ce qu'il est beau ? ” “- Non, c'est un monstre. ” ».

<sup>246</sup> Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1951, p. 12.

<sup>247</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 69 : « une fatigue inhumaine, une fatigue de cheval ou de singe greffée dans le corps d'un homme [...] Cette fatigue monstrueuse [...] assiégée par la présence du virus, et qui se crève pour lui faire barrage, diffusant par les globes oculaires l'épuisement de ses systèmes de défense. [...] terrassé par les puissances de ce virus dont les effets s'apparentent, dans un premier temps, à ceux de la maladie du sommeil où à ceux de cette mononucléose dite maladie du baiser ».

<sup>248</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 52-53.

<sup>249</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 42 : « “ En ce cas, je suis plus juif qu'eux ” ».

de l'univers hospitalier s'incarnent en nazis comme si l'ordre et la violence de l'extrême-droite répondaient à la peur du féminin et à la crainte de la castration.

Le sentiment d'être une contrefaçon est évoqué dans cette nouvelle de H. Guibert, *Sur une manipulation courante (Mémoires d'un dysmorphophobe)* paru en préface à *Photographies* d'Hervé Guibert (Gallimard, 1993), édité dans *La Piquêre d'amour et autres textes* (Gallimard, 1997). L'histoire fut racontée à « H.G » qui la connaissait et retrouva l'histoire du prince Palagonia dans *Voyage en Italie* de Goethe dont il dit que ce dernier tenait des propos effarouchés, « sorte de frayeur petite-bourgeoise devant la célébration de l'anormalité ». Ce prince qui avait transformé le palais de son père en « temple de la contrefaçon » est l'auteur lui-même et cette frayeur « petite-bourgeoise », celle du père.

Le narrateur, accompagné de T., l'ami de H. Guibert et de « H.G », se prend au plaisir de se dévêtir lui qui d'ordinaire hait sa nudité, « se cabra dans cette haine » dans une « ivresse froide » et s'allonge nu, sur la dalle froide, tout au plaisir de clichés pris par T. dans une mise en scène photographique éminemment érotique. H. Guibert écrit : « J'honorais ce lieu, dédié à la tératologie de ma propre monstruosité. Je l'offrais au passé et aux frères fantômes, aux souffrances qu'avaient absorbées ces miroirs. En même temps, je l'exposais à la lumière et à la photographie, car j'entendais qu'autour de moi T. prenait des photos, s'employant à donner une trace au sacrifice de ma nudité. ».

Le texte tout en narrant la visite d'un palais à Bagheria évoque la figure légendaire du prince Palagonia, être difforme, qui transforma « le palais de son père en temple de la contrefaçon » par ses statues d'êtres monstrueux, nains, bossus, hydres ; ses chaises aux assises bancales, ses miroirs déformants aux contours et reflets brisés à la fois pour casser la monstruosité des êtres qui pouvaient le traverser et parer les plus conformes des visiteurs d'une monstruosité semblable. Son corps reflète ainsi « sa propre monstruosité » et se

« multipli[e] dans les arceaux de réflexion qui se prolongeaient dans leurs nombreuses brisures, des murs jusqu'aux plafonds. »<sup>250</sup>.

Allégoriquement, le prince Palagonia est l'auteur lui-même ou l'un de ses avatars : le narrateur nu couché sur la dalle froide qui évoque sa monstruosité, sa fraternité avec ces êtres difformes, ses « frères fantômes » ou « H.G » dont il est écrit qu'il « rôdait encore dans le jardin, entre les statues blanches qui s'effritaient, au nez parfois rongé (castration ?), aux membres rabotés par le déluge, ou par la vermine qui ne sort que la nuit. » comme une évocation ambiguë de l'auteur rôdant dans ces lieux parisiens de drague<sup>251</sup>. Le monstre, lui, relève du miracle, du prodige en même temps qu'il évoque un être qui n'est pas dans la norme. Si l'on évoque là le motif qui choque la morale petite-bourgeoise, nous pensons à la médiocrité petite-bourgeoise, à la banalité d'esprit des parents de H. Guibert qui ne veulent pas d'histoires<sup>252</sup>, qui tiennent par tous les moyens à rester dans la norme sociale. Qui d'autre que le père n'évoque par sa loi cet encadrement mensonger que H. Guibert ne cessera de démanteler ? Personnage *hors-la-loi* du père, monstre, fantôme, toutes choses qui laissent penser à une altération, à une altérité castratrice à laquelle l'auteur se désire étranger mais qui le signifie.

Le terme « contrefaçon » éclaire d'un jour particulier la signification de « monstrueux ». La contrefaçon est le résultat d'une copie, d'une falsification, d'une imitation au préjudice de son auteur. C'est l'image décevante parce qu'homosexuelle du fils évoquée dans *Mes parents* et dans *Le Mausolée des amants* comme s'il échappait par sa singularité à l'ordre patriarcal hétérosexuel. Dans le palais de Bagheria, le corps reflété échappe à toute norme. L'anamorphose, par le motif du miroir qui est le lieu de l'imitation, est une

---

<sup>250</sup> H. Guibert, *La piqûre d'amour et autres textes suivi de La chair fraîche*, Paris, Gallimard, 1997, p. 116-118.

<sup>251</sup> « H.G » représente le photographe Hans Georg Berger. L'utilisation des initiales du prénom joue, semble-t-il, d'une similitude avec les initiales de l'auteur en sorte que les deux personnages se confondent de manière ambiguë.

<sup>252</sup> H. Guibert, *Lecture suivie d'un entretien avec Jean-Marie Planes* (Le 30 mai 1986), Paris, Le bleu du ciel, 2004

provocation à l'impératif du modèle et de l'appartenance. Les déformations monstrueuses sont multiples et constituent autant d'individualités échappant au corps normé appartenant à l'ordre patriarcal. La « beauté » en elle-même se constitue de canons qui supposent un type, une harmonie de lignes calquée sur chaque individu et renvoie à la notion de modèle. Il est possible de dire qu'elle possède politiquement des points de similitude avec la notion de propreté et de pureté dans un processus de normalisation. Le monstre est donc cet objet impur qu'il faut livrer à un traitement.

#### 2-4-L'objet

Dans ce rapport entre psychanalyse et tentation nazie de l'ordre et du classement, S. Doubrovsky répond par l'ironie du catalogue descriptif qui serait l'équivalent d'un « décalogue », la table des lois formulée en interdits. Dans *Fils*, à travers une vaste énumération digne d'une nomenclature psychiatrique où toutes les perversions sont recensées, le narrateur joue à avoir « Toutes les névroses », à être « l'homme-orchestre ». De même qu'en consultant le *Larousse Médical*, on se trouve toutes les maladies, à travers la lecture de S. Freud, l'on s'attribue toutes les névroses, les « schémas chouettes » et les « grands concepts bateau »<sup>253</sup>. J.-P. Sartre, dans « L'Enfance d'un chef », ironise à travers Lucien de la même manière et selon le même principe. A lire *l'Introduction à la Psychanalyse* ou la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, on se trouve « un complexe de derrière les fagots » ou des « complexes maison » qui évitent désormais d'aller chercher en soi les manifestations palpables de son caractère et permettent de penser à soi comme à un rêve ou à un cher absent<sup>254</sup>. Le fils se trouve toutes les maladies comme il se trouve toutes les névroses ou s'accable de toutes les fautes.

---

<sup>253</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 190-191.

<sup>254</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, op.cit., p. 183.

La « psycho-machine » robbegrillétienne révèle que les modèles psychanalytiques sont de l'ordre de la reproduction à la chaîne : quelques modèles servant au fond à tous. Elle fabrique à la place d'individus des « objets » de savoir. L'ironie de J.-P. Sartre à l'égard de Berliac avouant son désir œdipien tend à démontrer l'aspect frustré, réducteur et finalement trop évident et simpliste du modèle freudien. C'est également ce même modèle *princeps* qui semble, à ses yeux, réduire S. Doubrovsky à un simple squelette<sup>255</sup>. Les modèles psychanalytiques s'égrènent en complexes et névroses qui tiennent du catéchisme politique. Le marxisme léniniste est comparable à la psychanalyse orthodoxe. Marxisme léniniste et psychanalyse sont associés pour cette raison peut-être que les modèles psychanalytiques, leur irréfutabilité et leur application systématique à tout individu correspondent aux diktats du système collectiviste. La loi du modèle et l'allégeance à un « catéchisme » strict priment sur l'individu. Le père efface le fils.

Le catalogue comme le dictionnaire est l'ouvrage de référence, c'est-à-dire le lieu de définitions attestées, incontestables et à recopier comme telles. C'est l'ouvrage-phare de la culture scolaire. Il illustre parfaitement ce principe selon lequel l'individu doit s'appréhender en fonction de sa plus ou moins grande conformité à une définition préétablie au sens général unanime et irréfutable. Les liens entre la psychanalyse et le nazisme traversent évidemment la métaphore scolaire. Ce que reproche A. Robbe-Grillet à la psychanalyse tient à l'aspect extrêmement convenu de sa lecture soit qu'il y ait mis lui-même des pièges ou des leurres psychanalytiques sur lesquels le lecteur analyste se méprend, soit que l'un ou l'autre croit y découvrir de vieux bateaux de la théorie freudienne, des passages obligés comme l'Œdipe ou le clitoris absent de la mère de sorte qu'elle demeure « une fausse science très frustrée » et que jamais

---

<sup>255</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 381 : « La psychanalyse m'a à la fois révélé et dérobé à moi-même. Découvert et recouvert. Ce qu'elle m'a fait voir de moi est vrai, j'en suis tout à fait certain. [...] Mais en m'imposant sa grille, l'analyse m'a mis sous les barreaux. Mon enfance est désormais sous séquestre. Je suis prisonnier d'une façon d'appréhender. Si j'essaie de mettre la main sur le garçon que j'ai été, au lieu d'un être de chair, je trouve le squelette de mon œdipe. ».

aucun psychanalyste ne lui a jamais appris quelque chose sur lui à partir de son œuvre<sup>256</sup>. A propos de la psychanalyse et de ses *topoi*, A. Robbe-Grillet affirme les traiter comme des *objets* culturels<sup>257</sup>. Nous songeons à cette écolière dans *Topologie d'une cité fantôme*<sup>258</sup> qui apprend en classe « la danse balinaise, le latin, la pathologie sexuelle, la psychanalyse et la théorie des ensembles variables ». La pathologie sexuelle et la psychanalyse sont devenues des disciplines « scolaires » avec tout ce que cela peut avoir de péjoratif à l'égard de ceux qui s'y livrent face à nos auteurs.

Dans ce double rapport du sujet à l'idéologie fait à la fois de fétichisme et d'obéissance, nous retrouvons les personnages de J.-P. Sartre. Dans « L'Enfance d'un chef », ce rapport naïf à l'idéologie est mis en scène de manière dérisoire à travers les figures de Berliac et de Lucien. Les deux camarades en viennent à douter de leur propre réalité et, par un effet de forçage, se retrouvent dans telle ou telle caractéristique psychanalytique de sorte qu'ils ressemblent à deux écoliers tentant d'appliquer coûte que coûte la « vérité » psychanalytique et ses postures.

J.-P. Sartre évoquant Poulou ironise sur le dressage qu'il subit ; « caniche d'avenir », il semble faire preuve d'une grande aptitude à se conformer aux gestes et à l'attitude que l'on attend de lui. « A défaut d'enfant, qu'on prenne un caniche » affirme J.-P. Sartre, soulignant qu'au cimetière des chiens, les oraisons funèbres lui rappelaient les maximes de son grand-père à son égard<sup>259</sup>. Enfant-fétiche, sa mère est « une jeune géante »<sup>260</sup> et « cette grande et belle femme s'arrangeait fort bien de [sa] courte taille » car grâce à son « format réduit »,

---

<sup>256</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p. 129.

<sup>257</sup> A. Robbe-Grillet, « Magazine littéraire 1970 », *Le Voyageur, op.cit.*, p. 410 : « Je traite aussi ces mythologies psychanalytiques avec le même sérieux apparent, ce qui, je crois, déprime beaucoup les spectateurs ou les lecteurs. Sauf, peut-être les psychanalystes qui sont quelquefois assez futés pour comprendre que je traite les thèmes psychanalytiques comme des *objets* culturels. ».

<sup>258</sup> A. Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976, p. 127.

<sup>259</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots, op.cit.*, p. 27.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 21.

Poulou est « resté portatif et d'un maniement aisé »<sup>261</sup>. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, par métonymie, l'institution hospitalière devient une sorte de matrice sanguinaire et vampirique qui le spolie de son sang comme s'il était un animal dans un circuit d'exploitation<sup>262</sup>. Par l'animalisation, le sujet devient cet objet dont le corps et la sexualité servent à des manipulations froides et cyniques. Le père de H. Guibert dans *Mes parents* travaille aux abattoirs, c'est-à-dire le lieu « concentrationnaire » où l'on tue et découpe les animaux. Au paragraphe précédent, l'allusion aux parents narrant à leurs enfants dans un luxe de détail les souffrances des juifs dans les camps de concentration lors de leurs crémations vivantes laisse entendre sous les apparences d'un témoignage compassionnel et édifiant (« Ils me le disent comme si ce sont eux qu'on a torturés, et ils n'épargnent rien dans la description de cette torture ») un certain sadisme que, par contiguïté et analogie, l'on associe à la description du père quelques lignes plus loin. Il est, en effet, décrit évitant les flaques de sang, au milieu des beuglements dans une allégresse douteuse. Il va inspecter les carcasses, a pour devoir de les estampiller une fois reconnue leur qualité sanitaire. Le parallèle avec l'univers hospitalier ou la figure du psychanalyste est aisé. Le médecin évide le corps de sa substance comme de son identité et la métaphore animale est présente tout au long des scènes hospitalières dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Quant au psychanalyste, il est bien celui qui veut ravir l'intérieur du sujet et l'évider. Le père de H. Guibert dans son analité est décrit comme un homme qui retient, possède. Son appartenance à la petite

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>262</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 51 : « ces atroces analyses où l'on me ponctionna une quantité abominable de sang », p. 52 : « me faire soutirer une quantité astronomique de sang, voler mon sang dans cet institut de santé publique aux fins de je ne sais quelle expérience, et lui ôter en même temps de ses dernières forces valides, sous le prétexte de contrôler le nombre de T4 que le virus avait massacré en un mois dans mon sang, de capturer une dose supplémentaire de mes réserves vitales pour les envoyer aux chercheurs, les transformer en matière désactivée d'un vaccin qui sauvera les autres après ma mort, d'une gammaglobuline, ou pour en infecter un singe de laboratoire », p. 58 : « un des boxes de ponction du sang [...] le système à piston qui me trayait le sang sous vide [...] j'avais hâte de sortir de là, je ne tenais sans doute pas sur mes jambes mais j'avais envie de courir, de courir comme jamais, à l'abattoir chevalin la bête qu'on vient de saigner au cou, sanglée sous les flancs, continue de galoper, dans le vide. », p. 64 : « une baleine échouée et saignée à blanc ».

bourgeoisie fait écho à l'image paternelle du bourgeois présente chez J.-P. Sartre mais également chez A. Robbe-Grillet.

Le terme « carcasse » est récurrent dans *Fils*. De la même manière, le père est décrit dans la scène fantasmagorique de l'abattage d'un lapin<sup>263</sup>. Le père contraint le fils à assister à la scène dans le but de l'aguerrir. L'auteur évoque cette même scène cependant qu'au matin, il fait de lui un autoportrait négatif. Une seule chose lui manque, la mère. Il a le sentiment de n'être plus « RIEN » puisqu'il n'est plus tout. La contiguïté des scènes en révèle l'analogie. Eviscération et écorchement de l'animal à la place duquel S. Doubrovsky se met fantasmagoriquement<sup>264</sup>; le retournement de la peau évoque l'inversion sexuelle à travers l'image vaginale du gant de chair dans laquelle se tient la main phallique du père. Même image castratrice de la peau retournée à travers l'évocation d'Agneaudoux (retourné pour être lavé ?) dans *Mes parents*, double de l'auteur qui est retiré à l'enfant<sup>265</sup> pour la blanchisserie, image du mépris et de la mort à travers cette conversion du sujet en objet.

L'hôpital devient un camp d'extermination dans lequel, sans relâche, on s'adonne à un vampirisme d'état<sup>266</sup>. C'est un hôpital fantôme par son aspect

---

<sup>263</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 40 : « le Père en 42 [...] les lapins dans le clapier exécution matinale pas tout de les nourrir les manger l'animal par les pattes suspendu battant l'air geignant gênant moi ne veux pas regarder entendre le Père ordonne pas droit de détourner les yeux [Guibert et son père] être un homme mon apprentissage viril râble [Doubrovsky et sa maîtresse au début] carré mâchoires serrées buste court robuste petit mais fort Père lève main droite dru sur la nuque rabat d'un seul coup couine sang gicle aux commissures des paupières poissant en filets rouges le museau blanc soubresaut d'un revers de main taquet à la nuque paquet à l'eau ».

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 78 : « plus d'organes, plus de viscères, on m'a ouvert. Comme les lapins, au clapier, pendant la guerre. Le père, coup sur la nuque, gigotent, après, à la cuisine, le gros couteau, du cou aux couilles, taillés, déballent tripes sur la table, Fourrure se retourne comme un gant. Muscles dénudés, fibres rougeâtres, on m'a nettoyé jusqu'à l'os. ».

<sup>265</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 20.

<sup>266</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 53 : « quand j'atteignis le seul îlot encore vivant à l'intérieur de l'hôpital Claude-Bernard qu'on venait d'évacuer et que je traversais désaffecté dans la brume comme un hôpital fantôme du bout du monde, me souvenant de ma visite de *Dachau*, le dernier îlot animé qui était celui du sida avec ses silhouettes blanches derrière les vitres dépolies [...] entassant les tubes dans la cuvette [...] une bonne dizaine qui allaient tous se remplir dans un instant de mon sang chaud et noir [...] me demandant quel bras je désirais qu'on saigne, comme si pour l'heure j'étais en mesure d'assumer une prochaine fois, horrifié, dans un état d'horreur proche du fou rire » (c'est nous qui soulignons), p. 56 : « Tout était désert, pillé, froid et humide, comme saccagé, avec des stores bleus effilochés qui battaient au vent, je marchais le long des bâtiments barricadés [...] l'unique cellule éclairée qui continuait de bourdonner derrière ses verres dépolis, et où l'on extrayait sans relâche le sang contaminé » (c'est nous qui soulignons).



d'abandon mais également comme une réminiscence historique de la découverte des camps. L'individu réduit à l'état d'objet passif est soumis à une institution dont le rôle est normatif. Le travail de M. Foucault sur le corps comme objet et cible du pouvoir à travers ce qu'il nomme l'anatomie politique évoque cette orthopédie qui investit l'école, l'armée et, selon l'auteur, jusqu'à l'espace hospitalier<sup>267</sup> mais nous pourrions évoquer également l'Église, le cabinet du psychanalyste ou toute forme de mouvement politique totalitaire. Le corps, raconte Muzil, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, n'est plus qu'un paquet de chair, un matricule, devient « exsangue de son histoire et de sa dignité »<sup>268</sup>. Le corps devient uniforme<sup>269</sup>, un format. Le florilège des examens médicaux, clichés en coupe, investigations par résonance magnétique, endoscopies, radiographies, scanners, l'expertise du taux de T4 dans le sang le réduisent à une anatomie, à des données chiffrées qui achèvent de le dépersonnaliser et de certifier son appartenance. Il fait laisser parler le corps et répondre à une exigence qui a pour fin la transparence. Il faut que le corps, de la même manière que le sujet face à l'analyste ou à toutes les déclinaisons du père évoquées, délivre un aveu.

Dans *Le Miroir qui revient*, dans une boulangerie, un écriteau annonce que les juifs et les Polonais ne seront pas servis en gâteaux. L'ordre revient également à classer les êtres en catégories distinctes ne jouissant pas des mêmes droits et à leur coller des étiquettes. Dans les camps de concentration, les allemands juifs portaient une étoile jaune, les Ukrainiens étaient marqués du mot « Ost » inscrit en blanc dans un carré bleu et les polonais de la lettre P

---

<sup>267</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, « Les corps dociles », p. 161-163.

<sup>268</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>269</sup> Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, Paris, Seuil, 1992, p. 58 : « La salope qui m'avait fait entrer dans la chambre pas désinfectée entre triomphalement à sept heures et demie du matin avec une blouse de papier bleu transparent. Elle veut que je mette ça tout nu et me permet de garder le slip. Je lui dis : « Il faudra que vous attendiez que je sois beaucoup plus bas que je ne suis pour arriver à me faire traverser un hôpital sous ce machin. La seule façon pour vous de me le faire accepter serait que vous descendiez avec moi dans la même tenue, main dans la main, et je vous autoriserais le soutien-gorge comme vous m'autorisez le slip. », p. 60 : « La blouse bleue n'avait aucune fonction, que l'humiliation. ».

cousue sur leur costume<sup>270</sup>. L'épuration ethnique est intimement liée à l'épuration sexuelle. L'extrême-droite évoquée dans « L'Enfance d'un chef » n'est pas en vain associée à la crainte de la féminité et de l'homosexualité. Le narrateur de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* évoque les autorités de Bavière et d'Union Soviétique impliquées dans le nazisme ou dans le stalinisme ainsi que le dirigeant de l'extrême-droite française (la « paranoïa lepéniste »<sup>271</sup>). Ce souci contemporain du classement et donc du marquage à l'égard des malades du sida renoue avec une phobie passée, le port de l'étoile jaune ou rose ainsi que les tatouages concentrationnaires<sup>272</sup>. C'est un autre projet d'appropriation du corps du sujet, le rendant disponible et l'expropriant de toute singularité humaine et de toute histoire individuelle.

Ainsi, c'est la même angoisse « d'acquérir un regard trop humain comme celui des prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration »<sup>273</sup> et d'être confondu par les autres dans la foule. La maladie déclarée et le corps décharné, le lien entre judéité et homosexualité devient très fort. Dans son miroir, il voit « ce corps décharné [...] en panoramique auschwitzien ». Il se dit que « ce type [...] va s'en sortir puisque des gens sont bien revenus d'Auschwitz »<sup>274</sup>. Enfin, Jules l'appelle son « Bébé-Auschwitz »<sup>275</sup> : réminiscence ironique du père à travers Jules, qui est T. ou Thierry, en outre à la fois totalitaire et tendre. Dans le train, les passagers fuient l'auteur comme s'il

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>271</sup> H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>272</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 153 : « En Bavière ou en Union Soviétique, on parlait de tests de contrôles obligatoires, aux frontières et pour les tranches "à risques" de la population, plébiscités pas le conseiller médical de Le Pen. », p. 170 : « Les autorités bavaroises recommandaient de tatouer un sigle bleu sur les fesses des personnes infectées. ».

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 253 : « nous sommes le poison qui se cache dans la foule, un petit signe de plus se tatoue sur nos fronts. », p. 14 : « Il me fallait vivre, désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué, partout et en tout lieu [...] mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux ? Le souci n'étant plus tant de conserver un regard humain que d'acquérir un regard trop humain, comme celui des prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration. ».

<sup>274</sup> H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op.cit.*, p. 18-19.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 128.

portait l'étoile<sup>276</sup>. Il conclut laconiquement : « L'homosexualité dans ce monde, c'est possible tant qu'on n'en parle pas. Mais il ne faut pas que ça apparaisse. »<sup>277</sup>. A travers la thématique de l'antisémitisme et de l'homosexualité, la monstruosité est appréhendée à travers le regard de l'autre, c'est-à-dire du père et de ses avatars. Le souci de l'anonymat et du pseudonyme devient par opposition la seule conservation possible de soi avant que le corps, amaigri, s'écartant du corps normatif, ne dévoile la maladie.

Ce regret pour S. Doubrovsky de reconnaître dans une « science juive », la psychanalyse, censée s'opposer aux mécanismes de pouvoir prétendant gérer et contrôler le quotidien de la sexualité dans ce souci nazi mythique de protéger la pureté du sang et de faire triompher la race, un système dogmatique à fin orthopédique telle l'Eglise Catholique fait lien dans l'œuvre de H. Guibert. Difficile en effet de ne pas comparer les écrits freudiens à une Bible ou à un catéchisme, S. Freud lui-même à Dieu le père, les analystes à de zélés officiants et les patients à d'aveugles croyants désirant s'attirer le pardon des péchés en voulant bien reconnaître leurs fautes. Nous ne nous étonnerons donc pas que le narrateur de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en appelle naturellement à l'exorcisme : « Retrovir, vade retro Satanas. »<sup>278</sup>. En prenant possession du corps<sup>279</sup> de H. Guibert, le sida prend également possession de sa volonté autonome<sup>280</sup>. Il est un diable-vampire et l'on parle de *séroconversion* ! Dans le train, les gens fuient le narrateur comme des « chats allergiques au diable »<sup>281</sup>. Dire son sida, c'est s'exclure de la communauté des hommes. C'est

---

<sup>276</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 222 : « j'avais compris dans une terreur ironique que les gens auraient préféré s'empiler sur les têtes les uns des autres plutôt que de prendre une place à l'aise à côté de ce type spécial dont leur distance me renvoyait l'image, ils étaient tous devenus de ces chats qui me fuient, des chats allergiques au diable. »

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>279</sup> H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op.cit.*, p. 12 : « un corps de vieillard avait pris possession de mon corps d'homme de trente-cinq ans ».

<sup>280</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 15 : « il m'a semblé que je perdais à cet instant toute liberté et tout contrôle sur ma maladie », p. 211 : « j'avais lancé mon corps dans quelque chose qui le déposédait apparemment d'une volonté autonome. », p. 259 : « il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m'appartenant plus ».

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 222.

l'excommunication de la communauté hétérosexuelle. Le sida comme stigmates de l'homosexualité apparaît bien comme une sexualité hérétique cependant que le curé du village de l'île d'Elbe fait passer son sida en cancer pour sauver son honneur<sup>282</sup>.

Le corps du sujet subit un processus de normalisation à travers son expurgation. La rationalisation de la prise en charge du corps, sa ritualisation sont à la fois une manière de le laver de toute sexualité qui serait une force émancipatrice et de contenir le corps d'enfance. Expurger le corps sur le mode du rituel et de la rationalisation signifie à rebours l'intensité du lien sexuel et le désir de rétention. Il est exigé du corps qu'il soit transparent, que ce soit face à l'analyste ou face au médecin. Sentiment de contrainte associé souvent à la culpabilité puisque la transparence accompagne une procédure d'aveu et d'examen. Le père tout-puissant investit le fils en l'occupant en totalité, faisant briller l'espoir rédempteur d'un salut. Paradis à travers lequel le fils rejoint la communauté des pères dans un lien idéal de pureté. La transparence est épurative. Elle vise à faire apparaître toute différence et à l'exclure. Le corps du fils est soumis à un rituel de lavage et de propreté qui vise à l'expurger de toute singularité et signe sa normalisation. Il devient, par ce motif culturel d'appropriation, pur, c'est-à-dire sain(t)/ceint et tabou. Le corps d'enfance est ainsi contenu idéologiquement par l'exclusion de toute sexualité émancipatrice. Il est soumis à un regard, à une procédure d'examen, à un savoir qui en certifie l'appartenance. Le monstre est ce sujet qui s'inscrit dans l'*in-différence*, c'est-à-dire qui refuse toute castration. C'est cette démesure qui est condamnée. Le désir du sujet est monstrueux d'être sans fin. Le corps monstrueux est multiple. Il représente autant de formes que d'individualités et échappe à toute autorité, à tout programme, à toute normalisation. Il est donc ce fils qui, politiquement, s'institue en sujet unique, hors norme comme étant à lui-même son propre principe, c'est-à-dire un hors-la-loi. Soumis au dogmatisme psychanalytique

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 147.

comparable à un catéchisme religieux ou politique, le sujet doit devenir l'objet d'une procédure de redressement afin de retrouver le droit chemin. Il entre dans un processus de normalisation à travers lequel il perd toute identité comme toute histoire individuelle. Sa vie se décline en complexes et névroses qui sont autant de fautes à confesser pour mieux s'en délivrer. Le sujet est soumis à un marquage et à un classement hiérarchique le réduisant à une catégorie. Parallèle est fait entre le « jouis » et le juif tant le fils se sent prisonnier d'un regard qui le vise à chaque instant, poursuivi comme s'il était possédé. L'analyste est semblable au nazi ou à l'inquisiteur qui tend à faire du sujet l'objet de son totalitarisme, dans cette contrainte absolue de se soumettre à la loi du père, décidant même de sa « nature » sexuelle. Le rapport d'imitation au modèle, c'est-à-dire d'appartenance, se réalise par le corps. Le plaisir abandonne ce dernier au vertige et à l'adhérence d'un regard, cela revenant à en tirer des bénéfices narcissiques secondaires.

### **3-Être une idole**

On adore Poulou, donc il est adorable<sup>283</sup>. Le sujet se constitue en enfant modèle dans le regard parental afin, correspondant aux attentes, d'en tirer un bénéfice. L'appartenance du corps est signifiée par un lien nourricier. H. Guibert « n'en finit pas de digérer la nourriture maternelle. » comme il s'échine à s'extraire du cercle affectif qu'elle a construit autour de lui par ses multiples attentions. La prise en charge du corps par les parents l'anesthésie, l'abandonne à l'inertie. Ensuqué dans leur bienveillance, son esprit ne réagit plus, se refuse à se concentrer sur une activité intellectuelle tant le corps et ses fonctions naturelles occupent la première place. Le père enferme le corps dans une moustiquaire de tulle pour lui éviter les piqûres d'insectes, masse sa cheville

---

<sup>283</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 25.

foulée, la bande ; la mère cependant qu'il gémit en dormant, vient le contempler avant de lui confirmer au matin qu'il dort le corps tout tordu<sup>284</sup>. La nourriture est affective et s'appuie sur un mode d'appropriation fondé sur le plaisir du corps comme le confirme S. Doubrovsky par l'évocation gustative et quasi-érotique du mot « Maman »<sup>285</sup>. La lecture expressive du mot rappelle la lecture d'Anne-Marie durant la toilette de Poulou et le plaisir érotique de l'enfant aux modulations physiques et charnelles de la voix.

Dans son rapport à la loi, l'autobiographe s'institue également en modèle. En quoi le regard du père fait-il du sujet un objet-fétiche ? Pourquoi est-il à ses yeux cet objet de musée que l'on manipule, protège du temps, de la ruine, cèle afin qu'il ne puisse être dérobé ? Que revit l'autobiographe quand il s'abandonne au plaisir et observe vis-à-vis de lui ce plaisir fétichiste et amoureux du conservateur ? En quoi le corps-fétiche, anesthésié et fiché constituant une image immobile et irrécusable est-il mort à lui-même ?

### 3-1-Le regard du père

Dans « L'adjectif » extrait de *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur écrit en se nommant à la troisième personne : « Il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image : abolir entre soi, de l'un à l'autre, les *adjectifs* ; un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort. ». Il prend l'exemple du Maroc. Personne ne qualifiait l'effort qu'il faisait « en bon Occidental, pour être *ceci* ou *cela* ». Cette « matité de la relation humaine » apparaît « comme la forme véritablement dialectique de

---

<sup>284</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 115.

<sup>285</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 276 : « Maman ça se mange c'est épais onctueux *an* emplit la bouche syllabe de pâte *m* s'allonge se prolonge *mmm* me lèche les babines *miam-miam* sent la chair fraîche ogre je dévore *manman* se répète se reproduit *man man* c'est double ».

l'entretien amoureux. »<sup>286</sup>. Quand il écrit « vacance de l'image », nous pensons à H. Guibert et à « L'Image fantôme ». Cette volonté de libérer l'image de la présence du père, c'est-à-dire d'un sens préétabli, de la laisser vacante justement, de la « désadjectiver » comme l'on dirait « désassujettir ». Le sujet pris dans l'idéologie du modèle et de l'imitation est dans un rapport qui s'adjective. Il est, de fait, pris dans un regard, dans une qualification afin d'être conforme à des canons, à un modèle. L'adjectivité glisse vers une syntaxe photographique, H. Guibert évoque « La fovéa » dans *L'Image fantôme* et explique que « le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue. » comparable au regard amoureux ou obsessionnel.

Cette matité, cette vacance évoquée par R. Barthes n'est sans doute pas possible pour H. Guibert. Ainsi, le rapt amoureux de « L'Image fantôme » n'est-il amoureux que d'être « à blanc », c'est-à-dire de ne pas avoir abouti à la capture photographique. Il opère un « découpage plus ou moins rétréci (ou agrandi) et parcellaire [...] Il ne voit plus rien d'autre, que cette image détachée sur les bords absolument flous du contexte, et du réel ». Le regard photographique serait un type d'activité « plus perverse » à travers laquelle « la fovéa se mettrait à repasser toujours sur la même surface, à promener inlassablement la trompe tactile de son ongle sur la même image, le même visage, le même corps ». C'est « regarder "en douce" comme une image interdite par un trou de serrure, dans le double fond d'un coffret ou d'un médaillon »<sup>287</sup>. Le regard photographique possède l'objet de son désir. C'est la mort du sujet qu'elle programme, son embaumement en tant qu'objet-fétiche de sorte que tous, après la pose, « sont anesthésiés et fichés, comme des papillons »<sup>288</sup>. L'image tactile du regard laisse transparaître cette manière hypnotique d'appropriation par la manipulation et la caresse du corps, la répétition rituelle du lavage. Dans l'activité fétichiste, perverse et secrète, le

---

<sup>286</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit., p. 49.

<sup>287</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 109-111.

<sup>288</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., p. 90.

regard révèle la même obsession amoureuse, la même volonté d'encadrer exclusivement le sujet pour mieux se l'approprier, le posséder de sorte qu'il devient objet de collection. Au fond, comme l'écrit Roland Barthes, « La photographie transform[e] le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée »<sup>289</sup> transformant le photographe, c'est-à-dire celui qui a regard et qui modèle, en conservateur. N'est-ce pas ce vœu de conservation qu'expriment Charles et Anne-Marie dans l'examen médical de Poulou ainsi que les parents d'Hervé dans les rituels de lavage ou les multiples attentions mettant en scène la prise en charge du corps ? N'a-t-on pas le désir de conserver un « capital », un « bien » ? Poulou n'est-il pas ce « trésor » que Charles embrasse ?

L'analyste, mais ce pourrait être le père-inquisiteur/confesseur, le père-docteur ou le père-professeur, à travers les multiples déclinaisons de névroses et complexes n'agit pas différemment. S. Doubrovsky, en se les attribuant ironiquement toutes, se constitue en « Musée Imaginaire »<sup>290</sup>. Ce musée fait de lui l'objet d'une conservation *imaginaire*, c'est-à-dire autant l'objet abstrait d'un musée que l'objet faussement imaginé sous les espèces et catégories de l'analyse.

La conservation suppose également le classement, la hiérarchisation des objets. L'évocation du marquage des prisonniers dans *Le Miroir qui revient* mise en parallèle avec celui des malades du sida telle qu'il fut évoqué à l'époque par certaines obédiences fascisantes ou la nosographie médicale ou psychanalytique évoquée par S. Doubrovsky, ce « décalogue » supposant « L'Apocalypse » comparable au catéchisme catholique, invite tout à fait à comparer le sujet à un objet manufacturé destiné à une œuvre de fétichisme radical. Le « bon » objet correspondra à celui qui aura par les œuvres du conservateur, après restauration, retrouvé une forme adéquate. Le rôle thérapeutique de l'analyste ou du médecin, dans une vision assez mécaniste de l'humain, est précisément

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>290</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 190.



de retrouver la pièce manquante et de réparer le corps comme la sexualité de la manière dont on le restaurerait pour retrouver un état premier.

Le musée suggère par cette hiérarchisation que l'individu soit classé en types ou modèles, réduisant son individualité à quelques critères descriptifs attribuables par tous. Quand S. Doubrovsky se déclare « *Hystérique* », jouant sur le double sens religieux et médical, il s'exclame « Je convertis à tour de bras, à tour de rôle ». La nosographie psychiatrique tient du catéchisme et la psychanalyse d'une religion à travers laquelle chaque être se soumet à la loi du père et devient ce fils sérieux mais défini sous des catégories de fautes ou « péchés ». Ironie sans doute également à un second degré si l'on considère le rapport historique de l'Inquisition catholique aux hystériques.

Cette hiérarchisation apparaît comme trop simpliste. Ainsi, A. Robbe-Grillet conteste avec ironie devoir apprendre quelque chose sur lui de ce père-professeur qu'incarne l'analyste. En effet, ce sont toujours des schémas trop évidents. L'aspect sommaire de ces derniers participe d'une pédagogie sur laquelle l'analyste assied sa domination. A ce titre, la pédagogie constitue un instrument de pouvoir tant à l'école qu'à la tribune. Simplifier les connaissances, en rationaliser la présentation en assure la transmission. Dans « L'Enfance d'un chef », J.-P. Sartre ironise volontiers et donne à voir, de manière burlesque, ce désir pour la mère, « la beauté pathétique du complexe d'Œdipe » comme une « envie de coucher avec elle » ou l'avarice liée à cette question de savoir jusqu'à quel âge sa mère l'avait essuyé<sup>291</sup>.

S. Doubrovsky ironise d'une manière semblable : « Voulu tuer mon père, coucher avec ma mère. Avec ma sœur aussi, pendant que j'y suis »<sup>292</sup>. J.-P. Sartre comme S. Doubrovsky relisent S. Freud mais, à la lettre, comme ces intégristes avec les textes religieux, semblant oublier la dimension symbolique de sa théorie. De cette manière, les formules apparaissent outrancières voire

---

<sup>291</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 182 et 186.

<sup>292</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 191.

dérisoires. En quoi l'autobiographe en faisant sa propre statue a-t-il ce rapport fétichiste à lui-même ?

### 3-2-Un rapport fétichiste à soi

L'autobiographe, en faisant sa propre statue, non seulement s'adjectivise mais encore se voit au passé ; il observe vis-à-vis de lui-même ce regard fétichiste et amoureux du conservateur et se consacre objet de musée. Il a ce rapport fétichiste d'encadrement, de parcellisation, d'appropriation, de manipulation amoureuse, de contemplation obsessionnelle, de capitalisation, c'est-à-dire, ce même désir de se posséder et de se garder par devers lui jalousement en évitant toute atteinte extérieure, au fond toute ruine.

Cette « adjectivité poisseuse (mais souvent douillette) du monde familial »<sup>293</sup> qui porte en elle une « charge sentimentale vite insupportable », une « insistance louche » correspond au rapport ambivalent de l'enfant au parent. La tentation vaniteuse de l'adjectivité « s'instituant en catimini comme naturel »<sup>294</sup>, comme celle de faire sa propre statue ou d'être sa propre idole est celle de s'abandonner complaisamment au fétichisme de soi et, au fond, de revivre là la prise en charge délectable, rassurante, mais mensongère de son corps par les parents.

Ces « métaphores qui gagnent sournoisement du terrain » dans lesquelles on se noie parce qu'elles nous submergent laissent penser à ce *corps* qui, pris par le plaisir, glisse vers cette « mer sournoise, grouillante d'adjectifs [...] prêtes à vous happer »<sup>295</sup>. Ainsi, pour Baudelaire, « Ce retour sur soi [...] l'empêche de s'enfoncer jusqu'au cœur dans le plaisir. Jamais il ne se laisse enliser [...] La

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>294</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 28.

<sup>295</sup> A. Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, *op.cit.*, p. 198.

volupté baudelairienne est comme retenue, regardée plus encore que ressentie, on ne s'y plonge point, on l'effleure »<sup>296</sup>.

Le sentiment que ressent l'autofictionnaliste quand il s'éprouve dans la posture de l'autobiographe est de falsifier son existence. Le souvenir que tente de transcrire A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient* est un objet conforme aux canons, c'est-à-dire aux attentes, aux postures imposées par le père. Il entre dans cette volonté de l'interviewer de l'A.F.P. comme du courriériste de *L'Express* de s'attacher aux problèmes de « la formulation pathétique et de la métaphore incontinent »<sup>297</sup> cependant qu'un incident de parcours touche le *Queen Elizabeth II* de New York à Cherbourg en présence du narrateur. Ce souvenir est « logique, ému, plastifié » en ce sens qu'il établit un lien de causalité entre d'une part, l'image donnée et d'autre part, l'image telle qu'elle est attendue. En un sens, le lien logique est d'émotion, c'est-à-dire de reconnaissance. Se figurer par rapport à son passé conformément aux attentes, c'est éprouver un lien de nostalgie qui fonde la filiation. C'est, en somme, une épreuve narcissique vouée à l'ordre des pères. Ainsi, la transcription apparaît-elle comme une mise en scène d'un sujet devenu « objet sage ». « Ma mère veillait sur mon difficile sommeil » ou « Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires » fait rire le narrateur parce qu'ils représentent deux lieux communs de l'attachement à la mère. J.-P. Sartre écrit que « La Comédie lui déroba le monde et les hommes ». Elle le dépossédait déjà de lui-même. Face à l'espèce, le petit garçon se « dilapidai[t] » comme on anéantit un trésor, celui que l'on devient aux yeux du grand-père. Il se déshérite. Déporté de lui, Poulou est un « faux enfant »<sup>298</sup>, « a revêtu le déguisement de l'enfance »<sup>299</sup>. Le souvenir tel qu'A. Robbe-Grillet le retranscrit lui dérobe la réalité. Et ce rôle dans lequel il se dessine y contribue. Ces instants grouillaient sous une infinité de sensations.

---

<sup>296</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire, op.cit.*, p. 71.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 28.

Le « maigre » nombre de détails choisis ne correspond pas à ceux présents lors de la scène telle qu'elle fut vécue. Cela fait de cette scène un modèle constitué de détails choisis pour se conformer aux attentes du lecteur. Détails, donc « chacun sur un piédestal », « coulés dans le bronze » parce qu'ils donnent à voir un sujet lisse dans une scène simplifiée, choisie et ce, afin de satisfaire un jeu narcissique mutuel. Cette « pesanteur idéologique »<sup>300</sup> a donc tout de la contrainte vécue presque sur le mode du réflexe. Réflexe vécu comme une évidence, comme une nature qui serait de l'ordre du *cela-va-de-soi*. Ce qui est évident est violent même et surtout si ce « naturel » est éprouvé avec douceur, tempérance. Ainsi, la soumission au père, la nostalgie familiale est-elle « naturelle ». Le naturel pour R. Barthes est une légalité et il apparaît bien souvent sous les aspects de la loi<sup>301</sup> à l'image pour A. Robbe-Grillet de cette « occupation, omniprésente, mais sans tapage, bien huilée »<sup>302</sup>.

La simplification, le choix de détails en petit nombre, les liens de causalité suivent la pente naturelle du modèle par souci de facilité. Aucun élément ne vient s'introduire dans ce tissu serré pour en contester l'ordonnance et surtout le jeu narcissique soutenu. Plus loin, le narrateur ironise : « une sensible tendresse filiale apparaît dans mon hagiographie du clan, comme un petit bouquet déposé au passage sur une tombe ». Dans *Robbe-Grillet cleansing everything in the sight*, recollant ensemble les éléments épars, le narrateur a l'impression de constituer un destin, une statue, « les terreurs et les joies du petit garçon formant une base solide pour les thèmes ou les techniques du futur écrivain. »<sup>303</sup>. La remarque évoque la psychanalyse et son application au texte littéraire. Ce serait là aussi, à travers ce tableau que l'auteur utilise pour illustrer ce que lui paraît être le travail de l'autobiographe, se soumettre à une science fondée sur la loi du père, c'est-à-dire tenter de se figurer à l'aide de schémas

---

<sup>300</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>301</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 118.

<sup>302</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 137.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 57-59.

psychanalytiques et établir une causalité de liens avec le père. La psychanalyse comme l'archéologie établit également, pour A. Robbe-Grillet, ce lien de nostalgie.

Le souvenir ému, logique, l'hagiographie du clan s'évertuent à donner une image stylisée de la réalité, l'expression d'un lieu où le fils se reconnaît dans le père. Dans *L'Image fantôme*, H. Guibert pense que les photographies ont pour véritable sujet l'appartenance aux parents. Elles sont « plates et beaucoup moins violentes »<sup>304</sup> que le souvenir. Comme le souvenir de l'ensommeillement ou l'hagiographie du clan familial, les photographies plus que l'appartenance aux parents, montrent la soumission des fils aux pères, l'image lisse et glacée, d'une vie sans histoires, c'est-à-dire dont on a rien à raconter que l'on ne sache déjà, dans laquelle rien d'édifiant, nulle contradiction, nul manque ne viennent affleurer. L'on prend en photographie les naissances, les mariages, les fêtes, les vacances mais on ne prend pas l'enfant en pleurs ou en sang, accidenté ou fugueur. Le rapport fétichiste du sujet se situe là dans ce sentiment comme le nomme J.-P. Sartre de s'éprouver comme une conséquence à un principe paternel, d'être au plus près de ce rôle de fils et de ne pas y déroger. L'homme sérieux des *Carnets de la drôle de guerre* n'envisage pas de sortir du monde auquel il appartient. Il n'a pas même conscience de sa liberté et ne cherche pas à l'éprouver. Il est déterminé et se considère comme un objet. Être une conséquence, l'objet d'un principe, c'est en somme suivre l'ordre régnant et trouver dans cette soumission, dans ce lien de nostalgie, une paix confortable puisqu'elle ne suppose nulle rébellion. Le paradis qui en résulte a tout de l'univers enfantin. L'ordre régnant en Allemagne dans *Le Miroir qui revient* a tout de cet univers policé où la discipline, la propreté, la netteté se conjuguent à l'obéissance et donnent un univers de carte postale occupé par des fils modèles et des pères implacables : « Les petits enfants blonds souriaient toujours au bord des chemins, les trottoirs citadins étaient toujours aussi nets et la nature

---

<sup>304</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 36.

aussi propre, qu'elle soit verte ou blanche, les soldats impeccables de la Wehrmacht défilaient toujours de leur pas lourd et solide en chantant à l'unisson d'une voix grave. »<sup>305</sup>. Les soldats eux-mêmes apparaissent pris dans la même posture d'enfance. Ils sont polis, jeunes, souriants, font preuve de bonne volonté et presque de gentillesse. Ils sont eux-mêmes soumis au pouvoir d'un homme dont ils ne semblent pas soupçonner la folie. L'occupation se fait sans violence. Elle est omniprésente, se fait sans tapage, discrètement, de façon bien huilée. L'homme sérieux s'inscrit dans l'ordre du père de la même manière. De même que l'autobiographe, dans ce fétichisme, falsifie son existence, il ne prend nulle conscience de lui. Car s'éprouver comme conscience nécessite une distance, un « jeu » - au double sens du terme - dans la mécanique qui permette au fils de se considérer comme une conséquence du père. Eviter la conscience, c'est éviter le conflit narcissique avec le père. Les photographies montrent « une histoire digne, aplanie, interchangeable qu'on fait circuler d'une famille à l'autre »<sup>306</sup>. De même, l'autobiographe se constitue comme un modèle discipliné, attendu, propre à circuler, semblable à d'autres fils, logique en ce sens où il établit un lien de nostalgie au père, ému en ce sens où il s'y reconnaît.

J.-P. Sartre, dans *Les Mots*, à travers un parallèle ironique entre deux techniques récemment découvertes : l'art du photographe et l'art d'être grand-père, évoque Charles, se complaisant à devenir sa propre statue. Tout est prétexte pour ce « vieux républicain d'Empire » à se « placer » pour obéir aux injonctions d'une photographie invisible et incarner cette « vanité sublime et candide qui convient aux grands-pères ». Il est, de manière dérisoire, un comédien et avec son petit-fils joue « une ample comédie aux cent sketches divers ». Il est « Moïse dictant sa loi »<sup>307</sup>, « le patriarche », « Dieu le père », « le Dieu d'amour avec la barbe du père », « Jéhovah » orné de « sa barbe solaire » qu'il porte comme « une auréole autour du menton ». Tout évoque l'incarnation

---

<sup>305</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 124.

<sup>306</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 38.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 130.

parodique du Dieu de colère de l'Ancien Testament avec sa « barbe de fleuve »<sup>308</sup>. Charles et Poulou s'incarnent en grand-père, en enfant sage et en petit-fils idéaux aux yeux des passants. Ils forcent tant le trait tous deux que J.-P. Sartre les dépeint en jeune couple amoureux<sup>309</sup>. Dans cette fable, l'enfant comme la figure paternelle du grand-père, par une mise en abyme, se soumettent à l'idéologie patriarcale. Ils apparaissent tous deux dans une même posture d'enfance à travers laquelle le juste rôle apparaît comme l'effet dérisoire d'une loi qui, de toutes les manières, les rend absents à eux-mêmes. Ce n'est pas en vain que J.-P. Sartre choisit en miroir le jeu narcissique et mutuel du grand-père face au petit-fils. Le rapport fétichiste à soi est déjà celui du lien au père. N'annonce-t-il pas la mort ?

### 3-3-C'est ça la mort...

Le caractère irrécusable de la parole de l'autobiographe sur lui-même correspond à cette « conscience coagulée » de l'homme sérieux, à se figer en un quelque chose qui tient du discours totalitaire. A. Robbe-Grillet évoque Hitler ou Staline, cet ordre systématique qui engendre l'horreur et récuse l'entreprise autobiographique<sup>310</sup>. Il évoque son grand-père, sa vie dans la marine à voile,

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.21-23.

<sup>309</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots, op.cit.*, p. 23-24 : « l'art du photographe et l'art d'être grand-père. Il avait la chance et le malheur d'être photogénique ; ses photos remplissaient la maison : comme on ne pratiquait pas l'instantané, il y avait gagné le goût des poses et des tableaux vivants ; tout lui était prétexte à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude, à se pétrifier ; il raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa propre statue. [...] Il m'enlevait de terre, me portait aux nues, à bout de bras, me rabattait sur son cœur en murmurant : “ Mon trésor ! ”. C'était la deuxième figure, très remarquée des passants. Nous jouions une ample comédie aux cents sketches divers : le flirt, les malentendus vite dissipés, les taquineries débonnaires et les gronderies gentilles, le dépit amoureux, les cachotteries tendres et la passions ; nous imaginions des traverses à notre amour pour nous donner la joie de les écarter ».

<sup>310</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 58 : « j'affirme récuser l'entreprise autobiographique, où l'on prétend rassembler toute une entreprise vécue (qui, dans l'instant, faisait eau de toute part) en un volume clos, sans manques et sans bavures, comme font ces vieux maréchaux qui remettent dans une ordonnance convaincante, pour les générations futures, leurs anciennes batailles mal gagnées, ou perdues. ».

ce qu'il reste de ses voyages<sup>311</sup>. Ce sont quelques objets dérisoires dont une maladie qui lui valut de disparaître, toutes choses qui évoquent le travail de la mort, notre « état désintégré [...] l'incompréhensible éclatement des noyaux épars, des trous noirs et des impasses ». Cette mort « qui hurle entre les points, au milieu des fils cassés, renoués à la hâte » au cœur de l'autobiographie. L'autobiographe refuse la perte, la ruine, les manques, le désordre, la mort inhérente à la vie et reproduit un sujet factice, clos, plein. Cette pente confine à l'irrécusable et au conservatisme, à cette obsession fétichiste et naïve de l'ordre, de la propreté vis-à-vis de soi comparable à celle du parent à l'égard de son enfant dans son désir de le posséder de manière irrésolue. Le récit autobiographique se veut comme un héritage. Il faut qu'il soit d'une ordonnance parfaite pour les générations futures. Il constitue donc un modèle destiné à servir aux fils.

Rue Scribe<sup>312</sup>, le narrateur du *Miroir qui revient* observe le « juste », cet homme sérieux « maigre et sévère » dont le regard désapprouvateur semble avoir décelé l'imposture de l'auteur. Cet homme se sait mourant et c'est l'inventaire, le tri des documents devant lui survivre. Nécessité dérisoire de rationaliser son existence, de la figurer comme une somme significative, de s'inscrire dans une filiation. Sans doute, c'est là une manière de dénégation face à la mort mais qui la signifie tout à la fois. Ce que reproche l'autofictionnaliste à l'autobiographe tient à ce refus. Accepter l'incompréhension, l'absence de logique, les manques, les contradictions, les impasses reviendrait, comme cela est évoqué dans l'allégorie du jeu de go, à laisser une case vide, un espace vacant, une liberté. En dehors de cela, le sujet

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 25-27 : « Il en avait rapporté de glorieuses médailles multicolores, le grade de second maître fourrier, des cendriers en bambou, les restes dépareillés de deux services à thé en porcelaine translucide, brisés au cours du voyage, et une grave tuberculose pulmonaire dont il est mort prématurément. (...) Voilà donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute : des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à les mettre véritablement (logiquement) bout à bout. C'est ça la mort... ».

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 61.



est clos, condamné à l'immobilité, donc mort. Ce souci de classer et d'ordonner les éléments de sa vie pour en laisser un objet facticement construit, représentation partielle de soi laissée en héritage est une préoccupation mortifère parce qu'il tient au désir de faire sa statue et de clore idéalement le sens.

C'est surtout une revendication du fils face au père. L'irrécusable de l'image paternelle signifie pour le fils la castration puisqu'il signe l'assomption de la loi. La vie de P. Canu réduite à la Légion d'honneur est le signe qu'il s'inscrit dans l'ordre patriarcal. Ce père clos et plein ouvre un vide, signifie le manque du fils à combler dans un lien d'identification, c'est-à-dire la castration du fils. C'est cela la mort pour ce fils : une réduction. Réduction de son être à un tout signifiant, nécessité de se plier à la loi du passé, acceptation d'avoir été et donc, de ne plus être. Le manque ou la contradiction dans l'image du père ouvre un espace. Un espace que le fils peut combler ou laisser vacant. C'est-à-dire qu'il peut en imaginer ce qu'il souhaite. Précisément cet espace vacant lui laisse la liberté du sens qu'il veut donner à cette image et, ce faisant, une liberté à l'égard de la construction de sa propre identité.

L'autobiographie construit une image dont la signification est arrêtée, distribuée à l'avance et à travers laquelle est omis toute liberté de construire une signification nouvelle puisqu'aucun manque n'apparaît, aucune contradiction n'affleure. Les photographies de famille sont du même ordre que les images construites par l'autobiographe. Elles donnent à voir une image officielle. Aucune faille ne transparait. Mais c'est une image fausse, glacée, immobile, figée dans sa signification et, à ce titre, comparable à un objet embaumé mimant la vie. H. Guibert cherche une photographie énigmatique ou mystérieuse parmi la masse des photographies de famille qui remettrait en cause une filiation, réécrirait une autre histoire familiale.

Il est tenté de tirer cette histoire par ses propres projections vers la pédérastie<sup>313</sup>. Ce sont les clichés cachés ou égarés qui constituent l'énigme recherchée. Remettre en cause la filiation, tirer cette histoire vers la pédérastie, quérir une faille dissimulée sont toutes la tentation d'« expulser enfin ce bouchon diphtérique qui menace jusqu'à sa respiration »<sup>314</sup>. La photographie de famille ou le portrait autobiographique appartiennent au même récit censuré et à la même crainte d'être le sujet incongru, celui qui sortira du modèle patriarcal. La mort du sujet concerne précisément l'embaumement de sa vérité, de sa mémoire qui devient « aveugle, muette, mutilée »<sup>315</sup> recouverte par la mémoire officielle, lisse et opaque de l'ordre familial. Vérité comme la mémoire contenue à l'image de ses gouvernements dictatoriaux qui réécrivent l'histoire de leurs concitoyens pour demeurer opaques aux yeux du monde. C'est pour H. Guibert l'histoire digne recouvrant l'histoire indigne du fils, l'imagerie du fils idéal élidant l'inconséquence homosexuelle. Oppression familiale omniprésente, tacite mais redoutable dans le discours idéologique de laquelle le fils n'a pas d'existence propre.

La tentation de l'ordre tient pour A. Robbe-Grillet de l'expérience autobiographique comme de l'expérience politique. L'entreprise autobiographique s'apparente à une menace, un déterminisme dangereux dont il faut se libérer comme il faut se libérer après les barbaries du XX siècle de ce « dogmatisme [qui] n'est rien d'autre que le discours serein de la vérité (sûre de moi-même, pleine et sans partage) ». « Belle utopie, belle tromperie [...] la vérité, en fin de compte, n'a jamais servi qu'à l'oppression. Trop d'espoirs, de déboires misérables et de paradis sanglants nous apprennent en tout cas à nous méfier d'elle. » conclut A. Robbe-Grillet<sup>316</sup>. Quand on décide de la vie du sujet à l'exemple du portrait photographique et autobiographique, on décide

---

<sup>313</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 42.

<sup>314</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 166.

<sup>315</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 38.

<sup>316</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 65.

également de sa mort. Ainsi, l'oppression du discours familial se retrouve à une autre dimension dans ces camps où l'on porte l'étoile rose ou jaune dans ce même désir d'asseoir son autorité sur une image irrécusable. Le juif ou l'homosexuel que l'on poursuit, c'est *a priori* sa propre image dans le miroir que l'on dénie. C'est un peu, pour H. Guibert, rendre muet, aveugle et mutilé son désir en sa singularité que de réduire son individu à une image de fils modèle semblable à la première de couverture de *Mes Parents*. Il est, au fond, lui-même l'élément qui fait manque dans cette opaque histoire familiale. L'histoire littéraire s'oppose à l'histoire superficielle (biographique) en cela qu'elle lève la censure et l'opacité comme elle se libère du regard paternel.

Dans *Mes Parents*, H. Guibert témoigne de la crainte toute obsessionnelle de son père dans l'exercice de sa fonction de vétérinaire : « Naît chez mon père une hantise terrible, qu'il garde d'abord secrète : être contaminé par les rayons X de l'instrument radiologique. Tous les mois, il se rend à Villejuif pour faire examiner son sang et ses poumons. [...] Alors que son obsession est à son comble, il voit tout l'appartement contaminé par les rayons, le moindre fauteuil et jusqu'à la chevelure de sa femme imbibés d'une matière radioactive. ». Cette phobie s'ajoute à l'irrégularité des paiements de ses clients et semble à la source d'une résignation, d'une peur qui se traduit par le désir d'un fils : « Les rayons X et l'irrégularité des paiements de ses clients lui ont fait plier l'échine. Il a peur. Il veut un fils. »<sup>317</sup>. La crainte des rayons X semble être cette peur de la transparence. Peur associée à l'irrégularité des paiements comme si le père redoutait de défaillir. Le fils vient là combler une faille narcissique. Il participe, par cette paternité, au désir d'opacité du père. Il redoute la transparence comme d'être pénétré c'est-à-dire féminisé.

L'opacité autobiographique en imposant une image lisse et surveillée tient de l'impenétrabilité. En rendant close son image, l'autobiographe s'interdit d'être lui-même. Ce fils autofictionnaliste lève l'interdit, ouvre l'image non pas

---

<sup>317</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 17-18.

en exposant une image préétablie et officielle mais en s'excluant systématiquement de tout regard comme de toute posture. Il troue comme il ouvre un espace dans l'irrécusable image de la loi. Il rend transparent l'opaque mécanique du modèle patriarcal. Dans les premières pages du livre, A. Robbe-Grillet évoque son premier roman, *Un régicide*, dans lequel « L'océan et ses rivages incertains figure [...] sous la forme d'un récit à la première personne [perçu] comme de lentes rêveries à la dérive [...] qui *trouent et pervertissent* une continuité "réaliste", rédigée, elle, à la troisième personne du passé historique » (c'est nous qui soulignons)<sup>318</sup>. Trouer, c'est pervertir, c'est-à-dire selon l'étymologie déjà donnée, mettre sens dessus dessous : destitution de la loi par le fils et substitution. Trouer, c'est peut-être un peu l'image d'une pénétration du passé historique, qui le mine, instaure le discontinu dans le continu, comme il le féminise d'une béance nouvelle.

Mais ce manque constitue un espace de liberté lui évitant la castration comme la mort. L'édifiant constat, « Voilà donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps », à propos du grand-père renvoie à la fin du fils, « de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute ». La vie réduite à si peu de détails, quelques objets, quelques gestes apparaît dérisoire et insupportablement liée à la disparition. Mieux vaut détourner son regard de ce passé. C'est précisément ce que fait « l'homme au magnétophone »<sup>319</sup>. Il tourne ce regard vers l'analyste comme il se refuse à être contemplé par ce passé, c'est-à-dire qu'au lieu de le subir « par derrière », il l'affronte en un face à face. Annoncer que l'analyste va être désormais enregistré, c'est signifier une inversion du rapport sujet-objet. Soudain, ce passé va devenir l'objet de l'analysant, l'opacité de l'un devenir le lieu d'une quête de transparence. Le fils s'oppose au père par son irrésolution à se constituer comme objet de ses déterminismes. Ce sujet indéterminé se refuse à la castration parce qu'elle

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>319</sup> « L'homme au magnétophone », *Les Temps modernes*, *op.cit.*.

signifie sa mort au profit de son père. Aussi, il aimerait éviter d'être un sujet irrécusable.

### 3-4-Un sujet irrécusable

L'autobiographe a sur lui le regard de Charles et Anne-Marie sur Poulou ou celui des parents Guibert sur Hervé. Il constitue son regard comme modèle et fait prendre à l'objet (lui-même) de son écriture-photographie les mots, les gestes et l'attitude qu'il en attend. Le sujet s'évoque sous les auspices du passé historique ou du passé simple. A. Robbe-Grillet, lecteur de *La Nausée* durant ses années d'apprentissage, s'étonne de l'utilisation dans *Les Chemins de la liberté* de cet ordre englobant et mortifère, de cette « pesanteur idéologique »<sup>320</sup>, de ce « langage de l'irrécusable vérité »<sup>321</sup>. Il s'abat sur les personnages comme « une glaciation définitive », « comme la tombe », « comme la loi divine » ou comme « une chape de plomb ». C'est une « fatalité de plus [...] essence maudite [...] comme décidée par ce dieu [Sartre] extérieur au texte ». C'est « représenter le monde ou soi-même comme coulés de toute éternité dans le même compact et impérissable béton » ou « la tentation désespérée d'un tissu à la solidité de bronze ». C'est là écrire un récit « rassurant » mais « mensonger » parce que « totalitaire », « vampire »<sup>322</sup>. S'il faut utiliser ce passé simple dans *Le Voyeur*, c'est bien pour l'instrumentaliser. S'il paraît échapper au contrôle de Mathias, « grands dieux, pas au mien » s'exclame A. Robbe-Grillet<sup>323</sup>. Mathias ou le texte qui le parle utilise le langage de l'irrécusable vérité pour cacher le trou dans son propre emploi du temps. Il utilise ce temps parce qu'il ment cherchant à s'innocenter.

---

<sup>320</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 17.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 39.

L'autobiographe se livre à cette tentation désespérée de se posséder et éprouve vis-à-vis de ce qu'il fut le même rapport amoureux nostalgique et irrésolu que les parents de Guibert à l'égard d'Hervé ou de sa sœur, d'Anne-Marie et Charles à l'égard de Poulou. Ce rapport fétichiste à soi-même est celui de Charles, du père de Guibert, c'est-à-dire de l'homme sérieux selon J.-P. Sartre. Il est, à dire vrai, rassurant. De la même façon, Sartre-Roquentin, recopie une page d'*Eugénie Grandet* à titre de « médicament anti-nausée ». C'est là retrouver à travers ce passé historique l'heureuse époque où l'on pouvait croire la représentation sans pièges ni failles et conjuguer vérité et liberté. Le rapport au « passé » est semblable au rapport du sujet avec le père. S'écrire tel l'autobiographe au passé défini revient à adhérer à la loi et à reconnaître, de manière rassurante, le père. La nausée n'est jamais qu'une angoisse de castration déguisée. S'assurer par ce passé historique d'un médicament anti-nausée, c'est surseoir à cette angoisse en reconnaissant le père. Pour A. Robbe-Grillet, le remède dans *La Nausée* agit difficilement et de manière passagère. Le rapport idéologique du sujet au sens, c'est-à-dire à la loi est définitivement altéré de sorte qu'il est dans ce « malaise métaphysico-viscéral ». Nausée propre à Roquentin mais qui serait proche de cette position - attribuée à Meursault et à Boris - de déport face à la loi comme au sens qui empêche d'adhérer au monde ainsi qu'à ses propres actions. Sentiment d'être là pour rien, comme par hasard et presque en trop car le fils a le sentiment dans ce rapport contrarié au sens d'être vacant, sans conviction et engagement, dans une présence qui reste à définir.

Soudain, la coupure, l'ambiguïté viennent en lieu et place du sens et de l'engagement. Les adjectifs ne sont plus « innocents »<sup>324</sup> désormais. De même que les soldats allemands qui « polis, jeunes, souriants [...] respiraient la discipline et la netteté. »<sup>325</sup> ne sont pas ce qu'ils laissaient paraître, il est devenu

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 137.

impossible de croire à « cette mascarade »<sup>326</sup>, à « un réel sans failles, ni bavures et sa représentation sans piège »<sup>327</sup>. Le récit autobiographique est rassurant à ce titre qu'il désire faire sens et s'inscrire dans une irrécusable vérité. L'autofictionnaliste ne peut y croire car, pour lui, le rapport au père comme au sens n'est pas nostalgique et d'adhésion mais ironique et de désintringation. Le projet d'écrire l'histoire complète et définitive du marquis de Rollebon, « rédaction saine mais malhonnête », tient du même désir rassurant. Ce n'est pas un hasard si Henri de Corinthe, double de l'auteur, avatar du père, est cette photographie manquante, ce centre vide au cœur d'un récit en creux<sup>328</sup> qui en constitue le moteur. Le narrateur est face à Henri de Corinthe comme Roquentin face à M. de Rollebon. La question « qui suis-je ? » est directement liée à la capacité d'écrire ou non la biographie d'une figure paternelle qui, à l'origine, vide est située au cœur du récit autofictionnel. Tenir la plume ou non, c'est-à-dire prendre le pas sur le néant comme sur le père, en devenant sa propre cause est la préoccupation du narrateur. Le livre sur soi advient sur l'impossibilité biographique du père, c'est-à-dire sur l'impossible écriture d'une chronologie comme de la castration que représente le père. Cause, il est devenu néant. Néant, il devient cause du récit autofictionnel. Les restes dispersés et inertes du marquis de Rollebon sont ceux du grand-père Canu comme ceux à venir du narrateur lui-même.

Réduite à la Légion d'honneur, la vie du grand-père, Paul Canu est rassurante. Le voici, ce « récit vampire », celui de l'idéologie de l'Etat, de l'Eglise, de la loi, « ce récit rassurant, mensonger (puisqu'il parle au nom d'une vérité éternelle), totalitaire (puisqu'il ne laisse plus de place pour quelque espace vide que ce soit, ni pour rien de plein qui serait en dehors de sa

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>328</sup> R. Barthes, « Je ne crois pas aux influences », *France-Observateur*, 16 avril 1964, propos recueillis par Renaud Matignon, *Le Grain de la voix, op.cit.*, p. 33 : « la réflexion sur les limites, les détections ou les impossibilités de l'écriture est un élément essentiel de la création littéraire et, depuis cent ans, de Mallarmé à Blanchot, il s'est écrit de très grandes œuvres à partir de ce *creux* ; même l'œuvre de Proust, qui nous paraît si « positive », si libérante, est née explicitement d'un livre impossible à écrire. ».

trame) ». La mort du grand-père est celle « de l'homme au profit de quelque idéale majuscule trônant au ciel »<sup>329</sup>. L'autobiographe a vis-à-vis de lui-même ce même vampirisme, cette même tendance à écrire un récit totalitaire (qui fait totalité), plein sans laisser quelque espace vide ni rien de plein qui serait en dehors, c'est-à-dire qui laisserait la liberté de contester l'image qu'il s'est construite ou de la récuser.

Mais l'on comprend bien que le grand-père Canu n'a pas le choix de son destin. Il est écrit par l'idéologie qui justifie sa disparition en tant que sujet comme un acte héroïque de sacrifice à l'ordre patriarcal. Ne sont pas évoquées les souffrances du grand-père à servir sous les armes, les doutes peut-être à l'égard de sa mission et de sa raison d'être. Rien de réfractaire n'est évoqué. Et ce sacrifice apparaît irrécusablement naturel. L'homme avec un petit h, singulier, pourvu d'une histoire individuelle avec tout ce que cela comporte de failles, de bavures, de manques s'évanouit au profit d'un homme avec un h majuscule, c'est-à-dire, un modèle générique et patriarcal, lisse, impénétrable, figé immuablement tel un fétiche, un objet encensé, une idole.

J.-P. Sartre est une idole aux yeux des siens<sup>330</sup>. J.-P. Sartre se veut « le premier, *l'incomparable* dans [son] île aérienne »<sup>331</sup>. L'autobiographe s'idolâtre de la même manière qu'il fut idolâtré. S'évanouir au profit d'un homme avec un h majuscule ne revient pas seulement à se figurer sous les aspects lisses et irréprochables d'une idole, c'est également s'évanouir au profit du père, c'est-à-dire se conformer parfaitement à ses attentes narcissiques dans une identification sans failles. De manière négative, le sujet peut devenir irrécusable également d'être nommé, classé ou jugé. L'objet de musée, restauré, conservé est précisément défini. Il existe au « passé », c'est-à-dire soumis à la loi du conservateur qui est aussi « gardien » de l'objet. Ainsi, les catégories, la

---

<sup>329</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 27-28.

<sup>330</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 29.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 65.



hiérarchisation en catégories font de Berliac et Lucien des « types foutus, des ratés »<sup>332</sup>. Au même titre que quelques papillons naturalisés, épinglés comme délinquants, leur nature semble à tout jamais inscrite.

De même, dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, la mort au fond vient du regard des autres. C'est lui qui donne par retour figure au sujet. Dire la maladie, avouer, se conformer à la vérité, c'est s'exposer à perdre toute liberté et tout contrôle sur la maladie<sup>333</sup>. Désormais, le narrateur sera étiqueté. Il sera définitivement assimilé au sort du malade. De même, J.-P. Sartre, S. Doubrovsky ou A. Robbe-Grillet ressentent l'analyste comme celui qui les assimilera à un complexe ou à une névrose les enfermant dans des schémas simplistes, réducteurs, interchangeables et clos. Que le rapport du sujet au père comme au sens soit dans une adhérence telle qu'il demeure clos et qu'il définisse le sujet de manière positive ou négative, il n'en pas moins évoqué dans « L'Enfance d'un chef » comme un mode factice d'apaisement. Lucien se croit délivré de ses inquiétudes et se jette sur la psychanalyse avec avidité se disant qu'il n'est plus besoin d'être en quête de soi-même<sup>334</sup>. Irrécusable, il n'est plus à chercher qui il est mais à s'écrire sous la dictée, c'est-à-dire à devenir son propre biographe. Le sujet face à l'analyste est ce biographe. Il récite ce que l'on attend de lui.

Au fond, le problème dans cette tentation autobiographique, c'est son passé. A. Robbe-Grillet se pose une question que J.-P. Sartre s'est déjà posée à travers Roquentin : comment s'écrire sans parler de sa propre mort ? C'est-à-dire, comment s'écrire sans être vampirisé par la nature du père en soi qui symbolise une hérédité, une appartenance, une filiation charnelle ? Le grand-père Canu est mort pour la patrie ; sa vie réduite à quelques bribes au nom d'une idéologie. Le narrateur veut passer outre cette mort, ce récit « rassurant,

---

<sup>332</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 185.

<sup>333</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>334</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 183.

mensonger, [...] totalitaire [...], ce récit vampire », récit du père en soi « s'instituant en catimini comme naturel » car c'est accepter de porter sur son dos la vie d'un autre.

Dans l'écriture de soi, il y a quelqu'un de trop. Dans *Préface à une vie d'écrivain*, cette définition d'une structure empruntée à *Logique du sens* de Gilles Deleuze semble adéquate. Pour figurer une structure, il faut imaginer deux séries d'éléments : « Dans l'une des séries, il manque un élément, dans l'autre, il y a un élément en trop ». De fait, la structure est en mouvement et de ce manque naît sa cohérence<sup>335</sup>.

Pour rejoindre l'allusion d'A. Robbe-Grillet, H. Guibert énonce une formule mathématique de l'écriture: « une idée se forme dans ma tête, l'idée de la piquûre d'amour (qui vient du besoin : "Qu'est-ce qui me manque ?"), l'histoire alors s'élabore presque toute seule, mathématiquement à partir de la proposition de base, qui est ce manque, et je rentre chez moi pour l'écrire. J'ai l'impression que je me mets à écrire, aussi, par rébellion de ma condition (de journaliste, de tâcheron) »<sup>336</sup>. Être journaliste dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, c'est « baisser la nuque à l'abattoir »<sup>337</sup> et, suivant le fil de cette métaphore, être sous le joug castrateur du père (vétérinaire aux abattoirs durant l'enfance du narrateur). Voici l'élément en trop qui suscite l'élément qui manque, lequel est comblé par « rébellion » et par souci de se libérer comme de se récupérer. *L'existence* de H. Guibert, au sens sartrien, sa condition est cet *en trop* qui fait castration et qu'il est nécessaire de résorber pour *être*. La structure de l'écriture est en mouvement et, de ce manque, naît la cohérence de son mouvement. Dans *Le Sursis*, Daniel associant également le manque/le creux au regard de Dieu, c'est-à-dire au regard en trop se dit qu'il fait alors de la littérature : « mon regard regardé ! Mon regard est creux, le regard de Dieu le traverse de part en

---

<sup>335</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>336</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>337</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 90.

part. “Je fais de la littérature“, pensa-t-il brusquement »<sup>338</sup>. De manière anecdotique, dans *Préface à une vie d'écrivain*, au chapitre « Autres lectures », A. Robbe-Grillet évoque « un roman typiquement organisé autour d'un manque », *Le soleil se lève aussi*, récit écrit autour d'un non-dit, d'un manque qui est concrètement « le manque de phallus » du personnage américain central, qui a été blessé pendant la guerre, sur le front du Trentin, et émasculé.

La question existentielle de Roquentin à la fin de *La Nausée* semble se résumer sur le thème du « de trop » : « Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop : c'est tout le reste qui est de trop par rapport à elle. Elle est ». Comme cette petite musique, Roquentin tend à être ce son « net et précis d'une note de saxophone », brillance du métal qui a la pureté d'un chronomètre comme dans *Le Mur*. Il faut « chasser l'existence hors de [soi] », cette « existence [qui] prend mes pensées par-derrière »<sup>339</sup> comme le père, l'analyste ou la mort, « vider les instants de leur graisse » parce que l'on a pris de cette pesanteur paternelle, « les tordre, les assécher, [se] purifier, [se] durcir » s'expurger du mou et se durcir comme on s'épure de la loi de la chair<sup>340</sup>.

Comme le dit Roquentin, « l'histoire, ça parle de ce qui a existé ». Le rapport biographique est un rapport historique au père et, ce faisant, à soi dans cette filiation au temps comme à la mort. Or, « jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant. Mon erreur, c'était de vouloir ressusciter M. de Rollebon. ». Ressusciter M. de Rollebon, c'est ressusciter le grand-père Canu pour A. Robbe-Grillet, entreprise tout aussi dérisoire et surtout, tout aussi insupportable que de se ressusciter soi-même dans ce rapport historique à soi nécessairement marqué par la délitescence, la fragmentation, la mort, toutes parts que l'ascendance du père symbolise bien sûr. Or, Roquentin, comme A. Robbe-Grillet narrateur du *Miroir qui revient* à la

---

<sup>338</sup> J.-P. Sartre, *Le Sursis* (1947), Paris, Gallimard, 1972, p. 192-193.

<sup>339</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 321.

<sup>340</sup> J.-P. Sartre, *La Nausée* (1938), Paris, Gallimard, 2007, p. 246.

« vocation de romancier pervers »<sup>341</sup>, tient à écrire « quelque chose qui n'existerait pas, qui serait *au-dessus* de l'existence » , c'est-à-dire *perversement* au-dessus du père et de sa loi, « une aventure [...] belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence ». Volonté rageuse de faire honte aux autres, et surtout au grand autre, le père dans ce désir aristocratique d'être *dur* au-dessus de la foule humaine, *molle* car soumise à la contingence. Désir encore une fois d'être, le premier et incomparable fils auprès de la mère sans aucun importun, être sauvé comme la Négrresse et le Juif qui « se sont crus perdus jusqu'au bout, noyés dans l'existence »<sup>342</sup>. Ecrire un roman pour écrire sur soi est la seule solution pour échapper au père et à sa symbolique mortifère : « C'est ça, la mort... Construire un récit, ce serait - de façon plus ou moins consciente - prétendre lutter contre elle. »<sup>343</sup>.

L'autobiographe s'éprouve dans le regard du père comme un objet de musée. Ainsi, il devient objet de collection. C'est un sujet clos. En s'instituant comme modèle, s'éprouvant comme une capitalisation, tel l'écolier pris dans le regard du maître, il a pour lui les égards amoureux et fétichistes du conservateur. Propriétaire de ses « actions », il se contemple et se garde jalousement afin de ne pas déchoir. Il revit la prise en charge délectable de l'instance parentale en ce sens où, dans l'écriture, « je » étant cet autre se modelant conformément aux attentes, il en tire les mêmes bénéfiques narcissiques. Mais il est pris à son propre piège. Cette complaisance de l'autobiographe à son égard est une pente difficile à éviter tant cette relation tient de la jouissance narcissique. Elle est également rassurante car nulle contradiction ne vient faire manque et susciter l'inquiétant désir de partir à sa quête. Le sujet est irrécusable tant qu'il adhère aux attentes du modèle. Il ne peut s'en départir sous peine d'en perdre les bénéfiques. Pour l'autofictionnaliste, le rapport idéologique au sens, c'est-à-dire au père est définitivement altéré de

---

<sup>341</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 38.

<sup>342</sup> J.-P. Sartre, *La Nausée*, op.cit., p. 249-250.

<sup>343</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 27.

sorte qu'il ne peut adhérer à un modèle. Le père comme le modèle devient cette photographie manquante au cœur du récit. Il faut désormais s'inventer et non s'écrire sous la dictée. L'impossible biographie du père pleine, sans faille, irrécusable n'est plus possible. Le rapport fétichiste de l'autobiographe à lui-même est illusoire. La question « qui suis-je ? » se pose en regard de l'impossible biographie de Corinthe comme de celle de Rollebon de la même manière que Lucien dans « L'Enfance d'un chef » s'enquière de son identité en regard du « chef », M. Fleurier, son père. Le rapport à sa propre vérité dans l'autofiction est donc le récit de ce mouvement consistant à remplir cette case vacante laissée par le père. Elle ne peut advenir pour l'autofictionnaliste que sur cet espace libre. La vérité de l'autobiographe n'est jamais que la répétition sous la dictée de celle du père qui recouvre celle du fils puisque l'adhérence au modèle et à la loi est sans failles. Mais ainsi tenu à l'immobilité et à l'irrécusable, dans cette posture d'enfance, comme soumis au fétichisme parental, l'avidité narcissique du sujet le condamne à être la proie absolue d'un regard, c'est-à-dire à être mort à lui-même.

\*

\*

\*

Faire sa propre statue est, dans la perspective de l'autofictionnaliste, une posture régressive à travers laquelle le sujet se définit par le regard de l'autre. A travers la rivalité du fils au père dont on suit le fil tout au long de ce discours critique, l'autobiographe pris dans ce regard comme dans celui d'un maître,

soumis au désir de l'instance parentale comme à une censure, est factice parce qu'il donne une *re-présentation* de lui, dictée par des canons, figée, assujettie à une perspective antérieure, vouée à la reproduction. Le rapport au passé du sujet est un rapport politique. Rapport au passé comme au père puisque à travers la question du modèle, le sujet s'enquiert de savoir s'il reproduit, s'il est le même ou l'autre, s'il est principe ou conséquence. Cette question même signifie que l'image du père est remise en question et que le sujet n'adhère plus à la loi mais instaure au contraire un rapport ironique. Dans ce fantasme, le sujet entre dans l'économie familiale et s'identifie à une victime féminisée, la mère face à un père oppresseur contenant le sujet. A travers la figure de « l'empallemant », actualisant son angoisse de castration, il se représente dans une judéité/féminité fantasmatique comme pénétré par un père totalitaire et castrateur. Les figures du « jouis errant » et de « l'analyste » apparaissent alors. Toutes les déclinaisons fantasmatiques du père se traversent par une dramatique politique mettant en scène un père analyste poursuivant en inquisiteur l'aveu d'un fils « jouis » se refusant à la castration, c'est-à-dire à l'assomption de la loi.

L'autobiographe est ce bon élève qui se tient au plus près de la loi pour satisfaire son narcissisme et sa vanité. Dans ce jeu de dupes, il permet au maître de se reconnaître en lui et se reconnaît lui-même dans le regard du maître. Le corps de l'enfance comme le corps de l'écriture autobiographique semblent soumis à ses devoirs d'examen. La métaphore scolaire est signifiante puisque le maintien du corps et la posture répondent à une orthopédie qui doit susciter l'écriture. Écriture répondant elle-même à un dressage et à une modélisation. Une discipline est suscitée par le jeu et la contrainte du regard hiérarchique, de la sanction correctrice et normalisatrice. Il s'agit de qualifier, classer, punir. A travers quelques réminiscences, le rituel du lavage tient de l'examen médical et le corps, soumis à l'expertise se doit à la transparence. Mais c'est également l'examen de l'analyste, de l'inquisiteur, du professeur, du gardien de l'ordre,

toutes figures du père qui visent à l'aveu. Transparence qui appelle à la propreté, à l'uniformisation du corps comme de la sexualité. Le « monstre » si tant est qu'il se dévoile dans la « jouissance » doit céder devant la loi du père et certifier une appartenance. Dans le regard du maître « les grands écrivains, les capitaines d'armée, d'industrie, les chefs, les meneurs, les géants, les nababs »<sup>344</sup> tiennent dans l'art de la pose et du portrait idéal du bon élève et se constituent en objet parfait. La valeur apologétique du personnage tient justement à la perfection de son adhérence à la loi, de sa conformité au modèle attendu. L'autobiographe s'abandonne à lui-même par le jeu rassurant du regard de l'autre. A ce jeu narcissique et voluptueux, il se rend conforme aux attentes du modèle et se constitue un destin, une statue. Se prenant pour idole, adoptant à son égard l'attitude du collectionneur, il se manipule, construit de lui une image factice faite de morceaux épars, reconstitue un objet passé à des fins de conservation, d'exposition publique. Conforme, lisse, impénétrable, le sujet est magnifié mais irrécusable, c'est-à-dire condamné à demeurer, dans sa forme, immobile, c'est-à-dire mort. Il est pris à son propre je(u) en ce sens où, fidèle à la loi et en tirant des satisfactions narcissiques secondaires, il s'interdit d'*ex-ister* acceptant d'être (classé). « vérité » et liberté s'opposent en ce sens où la « vérité » est symboliquement associée à une instance surmoïque et dogmatique faisant apparaître l'autobiographe comme un sujet adoptant des postures de « vérité », tendant à se construire une image affectée, assimilant le degré de « vérité » à un coefficient de soumission à cette instance. Dans ce rapport entre le dire-vrai philosophique et la pratique politique évoqués par M. Foucault à travers la notion de *parrêsia*, il évoque cette image du faux *parrêsiaste* pris dans un discours flatteur faussé qui ne serait qu'une imitation du dire-vrai, une mauvaise *mimêsis* de la *parrêsia* à travers lequel le sujet ne fait que répéter ce que

---

<sup>344</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 368.

le pouvoir attend qu'il dise, ce qui sera conforme à l'opinion<sup>345</sup>. Faisant suite à « l'enfance » de l'autobiographe, tout un imaginaire de l'adolescence se développe à partir du discours autofictionnel sur l'autobiographe laissant apparaître un nouveau rapport de la vérité à la loi. L'authenticité, forme autofictionnelle d'une vérité désormais « adogmatique » et singulière, naît de la levée de toute censure. L'autofictionnaliste au contraire de l'autobiographe, jouant le cancre semble s'affranchir d'un regard, détruisant toute attente à son sujet, abandonnant le corps de son texte comme sa vérité au principe d'aventure. C'est la question de la rivalité du fils à l'égard du père.

---

<sup>345</sup> M. Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres (Cours au Collège de France 1982-1983)*, op.cit., p. 278.



## II-Se projeter hors de soi

« L'ambiguïté est un subterfuge qui saisit la vérité sur le mode du glissement, du passage. » M. Blanchot,<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> M. Blanchot, *De Kafka à Kafka* (1981), Paris, Gallimard, 2004, p. 67.

Se projeter hors de soi ? L'image qui nous vient à l'esprit appartient encore aux *Mots*. N'est-ce pas Poulou, remontant la rue Soufflot ? Son image disparaissant et apparaissant à chaque nouvelle vitrine, il éprouve à chaque enjambée le mouvement de sa vie, sa loi et le beau mandat d'être infidèle à tout, c'est-à-dire s'emmenant tout entier avec lui<sup>347</sup>. En 1948, à Utrecht, face au professeur Van Lennep, montrant des tests projectifs, Poulou devant désigner l'image qui donnait le plus grand sentiment de vitesse, désigne un canot automobile bondissant. J.-P. Sartre explique la raison de son choix. A dix ans, il avait eu l'impression que son étrave fendait le présent et l'en arrachait. Ainsi, la vitesse n'apparaît pas par la distance de temps parcourue en un temps défini mais par le pouvoir d'arrachement<sup>348</sup>.

Dans ces images, la vie apparaît comme un effet de vitesse, c'est-à-dire, un mouvement consécutif à l'arrachement. La vitesse ici, ne tient pas, comme dans le sens commun, à une distance de temps parcourue en un temps défini semblable à une somme autobiographique. Elle ne s'applique pas à la notion de « vécu » qui jugerait de la vie à l'aune de la plus ou moins grande accumulation d'étapes ou de postures dont on pourrait rendre compte sur sa fin. La vitesse ou le mouvement de la vie, pour J.-P. Sartre, sont intrinsèquement associés à la notion d'arrachement ou d'infidélité, c'est-à-dire de déprise et de liberté face à la loi et à ses déterminismes clos.

L'autofictionnaliste semblant prendre en héritage la notion sartrienne d'arrachement confère à l'écriture de soi une densité morale et politique dont l'autobiographe, au plus près de la loi, faisant corps avec elle, ne peut être

---

<sup>347</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 196.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 188.

conscient. La vitesse, sa griserie tient, sans doute, au pouvoir d'échapper à une situation comme l'on rompt avec ses déterminismes. S'arracher revient, selon la formule d'A. Robbe-Grillet, à se ruiner, c'est-à-dire à détruire toute capitalisation en même temps que tout enracinement. M. Foucault interrogeant les liens entre la philosophie ancienne et la philosophie moderne à travers la notion de *parrêsia* évoque la figure du *diatêtês*, c'est-à-dire de celui qui arbitre et se donne un « régime » (au sens médical et politique) fondé sur une certaine ascèse, une certaine maîtrise de ses appétits. La figure du philosophe, soumis au devoir de la *parrêsia* de dire-vrai en opposition à l'opinion ou au pouvoir institué, se refuse à la démagogie, à la flatterie qui éviterait tout danger, toute menace de privation. Cette problématisation de l'émergence d'une authenticité du sujet dans le risque (narcissique) pris face au pouvoir politique rejoint l'opposition entre l'autobiographe et l'autofictionnaliste. Le *diatêtês* évoque ce fils devenant sa propre loi qui, par sa maîtrise, échappe au pouvoir d'un tiers en étant à soi-même un « régime ».

Ainsi, en quoi, se ruinant, l'autofictionnaliste, dans un rapport ironique à soi, coupant les liens avec le pouvoir institué comme il le ferait avec l'instance parentale et s'arrachant, se livre à une « ascèse » à travers laquelle il croit se définir authentiquement ? A quel consensus sexuel est pris le corps comme enjeu politique dans l'économie familiale et en quoi ces sexualités errantes et improductives conjuguent vérité et liberté ? Enfin, s'inscrivant systématiquement dans une contre-idéologie parodique, en quoi le caractère ironique du rapport du sujet au modèle suppose-t-il non pas le désir d'évincer toute position de maîtrise dans un mouvement de réformisme continu mais au contraire le désir tout à la fois de protéger et d'affirmer sa subjectivité ?

\*

\*

\*

### **1-Se ruiner**

Le sujet autofictionnel décide non de faire sa propre statue comme l'autobiographe mais de la ruiner systématiquement. C'est du moins ainsi qu'il présente son projet. « Je » est cet autre avec lequel il instaure un nouveau rapport. En effet, l'autofictionnaliste s'introduit comme « personnage » dans son récit. Quelle est alors la nature exacte de ce rapport avec son double ? Pourquoi parle-t-on de trahison, d'infidélité à soi ? Dans l'auto-subversion que devient le rapport du sujet à la connaissance de soi ? Et quels rôles symboliques y jouent les motifs de l'oubli, du silence, de l'errance, du déracinement et de l'inachèvement ? A l'homme sérieux s'oppose ce personnage glissant tout entier livré à une glissade existentielle tenant de l'ironie. Que gagne-t-il à ce jeu ? En quoi associe-t-il liberté et vérité dans ce mouvement incessant de soi hors de soi ? Quelle fantasmagorie politique se dessine autour de ce jeu ? L'autofiction se présente comme une entreprise de subversion autobiographique à travers laquelle le sujet tend à rompre avec ses racines et à s'émanciper. En quoi est-ce l'histoire d'une déprise ? Pourquoi l'autofictionnaliste refuse-t-il une signification préétablie à son existence ? En quoi l'autofiction se définit-elle comme un devenir et un projet ? Enfin, pourquoi définir l'autofiction comme une *autobiocinématographie* ?

### 1-1-Un rapport ironique à soi

A. Robbe-Grillet écrit qu'il faut dans la « nouvelle autobiographie » : « S'introduire soi-même comme personnage supplémentaire dans un récit, sous son propre nom [et ceci] ne va donc plus revenir, comme dans l'autobiographie traditionnelle, à *construire* une statue magnifique, en bronze, qui ornera la place du village, mais au contraire à se *déconstruire* (comme on dit aujourd'hui ; *Abbau*, comme disait Heidegger), à se ruiner soi-même définitivement. »<sup>349</sup>. Il évoque le phénomène du double qui lui apparaît concrètement adulte mais surtout enfant quand il commença à écrire à l'envers, c'est-à-dire à tracer des mots que l'on ne pouvait lire que dans un miroir. C'est un thème littéraire ancien et l'on reconnaît ce double, moi opposé apparaissant sous la forme du diable, représentant une partie passée, périssable et mortelle que le sujet répudie<sup>350</sup>. Le double est toujours ironique chez A. Robbe-Grillet parce qu'il est marqué par la réflexion, le retour sur soi visant à s'anéantir : « Asher, [autre double] (ce qui voudrait dire, en allemand, l'homme couleur de cendre) redresse son visage vers le miroir fêlé, au-dessus du lavabo. C'est à peine s'il se reconnaît. »<sup>351</sup>. Le double est de cendres. Devant le miroir fêlé comme brisé, il ne se reconnaît pas ; son image se scinde à nouveau en deux, image de multiples dédoublements. Le narrateur de *La Reprise* se rencontre dans un compartiment. Il fait entrer inopinément ce double au cœur du récit afin qu'ils luttent entre eux. Il est « l'usurpateur [, il a] la candeur tranquille du propriétaire certain de ses prérogatives, le sourire [...] narquois peut-être, ou du moins ironique »<sup>352</sup>.

Deux images prévalent, celle de l'imposteur et du propriétaire, c'est-à-dire du capitaliste. Ce double tel qu'il apparaît dans un miroir nous rappelle l'homme sérieux de J.-P. Sartre, ici certain de ses prérogatives comme de privilèges ou d'attributs qu'il posséderait. Ce serait sans doute se laisser

---

<sup>349</sup> A. Robbe-Grillet, « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », *Le Voyageur, op.cit.*, p. 295.

<sup>350</sup> O. Rank, *Don Juan et le Double* (1932), Paris, Payot, 2001, p. 89.

<sup>351</sup> A. Robbe-Grillet, *La Reprise, op.cit.*, p. 48.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

déposséder de soi que de ne pas entrer en conflit en répondant à ce regard de défi, à cette image glacée, en la ruinant tout à fait. Le double est soi-même pris dans cette perspective du passé comme dans le regard de l'autre et est, en somme, l'image de l'autre, l'homme sérieux, certain de ses prérogatives qui, par vampirisme, transparait. Se trahir ou se déconstruire nécessite d'être à soi-même un autre afin que l'auteur, sur ce personnage qui est lui au moment où il s'écrit et qui, tout à la fois ne l'est plus, « voit ce que l'autre ne pouvait voir »<sup>353</sup>. J. Genet comme J.-P. Sartre<sup>354</sup> est traître « parce qu'il est à soi-même un Autre et qu'il se trahit, quoi qu'il fasse ; parce qu'il s'est réfugié sur le plan de la conscience réflexive et qu'il n'est jamais tout à fait avec ses camarades, jamais tout à fait engagé dans leurs entreprises : il les regarde et se voit les regarder, il leur parle et s'écoute leur parler »<sup>355</sup>. Dans sa poétique photographique, H. Guibert affirme l'idée sartrienne d'une trahison comme un travail de la conscience réflexive : « ce visage, ce corps que j'ai devant moi [...], je suis avec lui comme si je le sondais, c'est une seconde de vérité ou de mensonge qui va se produire, mais quelque chose va apparaître, quelque chose va se révéler, quelque chose va se trahir. ». Le photographe sonde le corps de l'Autre. L'instant fétichiste va clore le sujet et, figé dans cette posture, il ne peut être qu'en déport de lui-même (infidèle à lui-même), « quelque chose va se trahir ». C'est évidemment « une seconde de vérité ou de mensonge » puisque l'instant est par nature amphibologique. Il tente de « faire vivant » ou de faire vrai comme l'écrit R. Barthes (*La Chambre claire*) mais se voit mort ou faux : « Et ce visage qui me fixe peut bien se décomposer : il est déjà mort »<sup>356</sup>. Dans l'autofiction, le sujet est son propre photographe. L'instant autofictif se tient dans ce vertige permanent de l'auto-subversion, autre image de l'auto-engendrement puisque le sujet est

---

<sup>353</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 224.

<sup>354</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 193 : « Je devins traître et je le suis resté. J'ai beau me mettre entier dans ce que j'entreprends, me donner sans réserve au travail, à la colère, à l'amitié, dans un instant je me renierai, je le sais, je le veux et je me trahis déjà, en pleine passion, par le pressentiment joyeux de ma trahison future. ».

<sup>355</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, op.cit., p. 204.

<sup>356</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op.cit., p. 116.

son propre objet, s'auto-sonde ou s'auto-pénètre : « je m'autobaise »<sup>357</sup>. Se trahir, c'est au fond s'abandonner à ce vertige réflexif et s'inscrire dans l'image suivante de soi<sup>358</sup>.

S. Doubrovsky se lit femelle et s'écrit mâle. Les deux sexes fusionnent<sup>359</sup>. Il lit J.-P. Sartre, son père spirituel. Et les rôles symboliques s'inversent. Paraphrasant *Les Mots*, l'auteur de *Fils* prenant sa plume pour son épée pénètre le texte. Il découpe, décortique, prend sa lecture pour un scalpel. Il enfourche symboliquement J.-P. Sartre, le chevauche. Image de « l'empallemand » non plus subi mais agi sur le père. Il est le mâle et lui, la femelle. C'est « la méthode Akeret »<sup>360</sup>. Il le met à la question comme à la torture pour mieux se l'approprier. On dissèque comme on disserte. On « tranche », « découpe » un « cadavre », un « macchabée »<sup>361</sup>. Allégorie du « Critique [...] croque-mort », comparable aux « gardiens de cimetière » évoqués dans *Situations II* et citée par Josette Pacaly<sup>362</sup> à l'image de Charles qui « vivait des morts [...] les tenait dans ses chaînes et ne se privait pas de les découper en tranches ». C'est le fantasme guibertien des « lunettes à lire les pensées », cette invention fabuleuse extraite d'un Bibi Fricotin comparable au pouvoir photographique<sup>363</sup>. Le fils, de son regard, surplombe « par derrière » le père. Il est une inversion, dans cette dramatique politique, de la position de chacun. Dans ce rapport ironique à soi, l'autofictionnaliste confesse un désir de maîtrise, un désir de toute-puissance. En s'incarnant comme personnage, il adopte à son égard une position paternelle. Il prend la position de Dieu, s'incarne en VERBE-VERGE, devient mâle en se substituant au regard paternel et se lit sous la figure femelle du fils. Fantasme de se constituer auto-créateur en incarnant les deux positions à la fois.

---

<sup>357</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 480.

<sup>358</sup> V. Jankélévitch, *L'Ironie (1964)*, Paris, Flammarion, 1979, p. 47 : « Trahir, n'est-ce pas à la fois révéler et fausser ? ».

<sup>359</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 480.

<sup>360</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op. cit., p. 159.

<sup>361</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 83.

<sup>362</sup> J. Pacaly, *Sartre au miroir*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 17.

<sup>363</sup> H. Guibert, « Les lunettes à lire la pensée », *L'Image fantôme*, op.cit., p. 9.

Il oscille sans cesse de l'une à l'autre. La trahison et l'infidélité tiennent de la prise de conscience en cela que le fils s'incarne toujours en père de ses propres actions ou de ses propres pensées. Précisément, il se voit. Mais, au moment où il se voit regarder ou s'entend parler, c'est à un autre tour de conscience qu'il devient à nouveau père de lui-même. C'est un mouvement non pas circulaire mais elliptique, c'est-à-dire un renversement fondé sur l'effondrement d'un centre, la position femelle du fils, étant sans cesse élidée.

Mais la position du père n'est pas plus tenable puisqu'elle suppose celle du fils. Dans ce renversement, le rapport à la connaissance de soi n'est plus le même. L'errance, c'est une inversion des valeurs en ce sens où le non-savoir en devient le principe contre le savoir. G. Bataille dans *L'expérience intérieure* citant comme J.-P. Sartre dans *Saint Genet*, Eckhart (« Dieu est néant ») et saint Jean de la Croix s'intéresse à cette même théologie négative et, situant l'expérience comme principe, inverse le rapport traditionnel à l'autorité et, ce faisant, à la vérité : « J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. [...] Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur et l'autorité. »<sup>364</sup>. La mise en question de toute autorité et de l'homme par lui-même devient principe d'autorité : mise en abyme du paradoxe. L'autofictionnaliste situe sans doute du côté de l'expérience à venir la connaissance de soi, c'est-à-dire là où encore rien ne se sait.

Ce n'est pas un travail de mémoire auquel se livre l'autofictionnaliste mais, s'il nous est permis ce néologisme, de *dé-mémoire*, une manière de déconstruction de la mémoire qui viendrait soutenir tout le travail de « *dépouvoir* »<sup>365</sup> du texte. Le propre de l'errance ou de l'erreur, c'est l'oubli de

---

<sup>364</sup> G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), Paris, Gallimard, 2008, p. 19.

<sup>365</sup> R. Barthes, *La Leçon*, *op.cit.*, p. 34.



« sorte que raconter, c'est se mettre à l'épreuve de cet oubli premier qui précède, fonde et ruine toute mémoire. ». Comme lieu de passage, de glissement, l'écriture de soi ou la « parole narrante » est « un présent sans mémoire »<sup>366</sup>. Dans ce rapport ironique à soi, l'autofictionnaliste compare peut-être ce travail de déconstruction de soi à un travail d'oubli, en ce sens où il faut oublier ce que l'on a cru être. La somme autobiographique s'apparenterait davantage dans l'autofiction à une soustraction, l'autofictionnaliste se retranchant sans cesse du rôle qu'il incarne. L'oubli, le silence, la page blanche est une *tabula rasa* qui correspond à l'instant, « droite blanche, tout entière en puissance, en possibilité [...] qui en se renouvelant reporte l'être à la liberté ou à la chance initiale du devenir. »<sup>367</sup>. Pour M. Blanchot, « l'oubli précède la mémoire » et n'est pas seulement le vide, l'absence ou le manque mais une manière de mise à zéro régénératrice rendant la mémoire à la perte de mémoire, à sa fragilité : « l'oubli travaille à la façon du négatif pour se restaurer en mémoire et mémoire vivante et revivifiée. »<sup>368</sup>.

L'errance est une progression circulaire dont le centre toujours dans l'erreur ou toujours absent se déplace, c'est-à-dire, une progression en ellipse mais fort semblable à une vis sans fin. L'écriture de soi est marquée par la répétition et le commentaire. Voici que, K. l'arpenteur, se retrouve en Henri de Corinthe<sup>369</sup> : « Sa parole, antinomique, têtue, déraisonnable sous ses apparences raisonnables, mais sans laquelle il ne serait rien, c'est le texte même du livre »<sup>370</sup>.

Pour qualifier l'œuvre de Muzil, H. Guibert évoque la figure du labyrinthe<sup>371</sup>. A. Genon écrit que Leslie Hill dans une note de son article « Ecrire la maladie (à propos de quelques textes de Guibert) » remarque un

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>367</sup> G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant* (1931), Paris, Stock, 2006, p. 25-27.

<sup>368</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre* (1980), Paris, Gallimard, 2006, p. 134-135.

<sup>369</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 74.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>371</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 37.

rapprochement entre l'œuvre de Muzil/M. Foucault et Musil l'écrivain autrichien dans le caractère inachevé et labyrinthique de leurs œuvres distinctes « dont on ne sort que par la mort »<sup>372</sup>. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Muzil construit les plans du « livre infini » dont il rêve. Inachevé et errance dont se réclame également H. Guibert, remarque A. Genon, écrivant dans *L'Homme au chapeau rouge* qu'il pourrait appeler ce livre *L'Inachèvement*. Inachevé dont il ne sortira également que par la mort. De l'ironie à la glissade, il n'est qu'un pas.

### 1-2-Ce personnage glissant

La glissade existentielle tient du jeu et se rapporte à l'ironie définie dès les premières lignes du chapitre « La mauvaise foi » de *L'Être et le Néant*<sup>373</sup> comme une attitude de négation envers soi. Qui ne sait que le joueur joue essentiellement pour perdre ? A la fin de l'œuvre philosophique, dans le chapitre « Faire et avoir », l'ironie kierkegaardienne et le jeu sont évoqués comme ce qui délivre l'homme du sérieux de sa subjectivité<sup>374</sup>. Ici, qui gagne la liberté perd. Dans le mouvement idéal du glissement sur la neige se dévoile la création continuée de celui qui se veut cause de soi, la vitesse comparable à la conscience et symbolisant la conscience<sup>375</sup>. Insistant sur la notion de liberté et de *re*-création perpétuelle, A. Robbe-Grillet oppose au maître à penser le « penseur glissant » dans son évocation de la leçon inaugurale de R. Barthes au Collège de France et semble évoquer le projet existentiel du skieur qui, comme R. Barthes donnant l'exemple d'un discours qui ne l'est pas, se détruit lui-même pied à

---

<sup>372</sup> A. Genon, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, *op.cit.*, p. 113.

<sup>373</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 83 : « Dans l'ironie, l'homme anéantit, dans l'unité d'un même acte, ce qu'il pose, il donne à croire pour n'être pas cru, il affirme pour nier et nie pour affirmer, il crée un objet positif mais qui n'a d'autre être que son néant. ».

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 641 : « Dès qu'un homme se saisit comme libre et veut user de sa liberté, quelle que puisse être d'ailleurs son angoisse, son activité est de jeu : il en est, en effet, le premier principe, il échappe à la nature naturée, il pose lui-même la valeur et les règles qu'il a lui-même posées et définies. ».

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 645.

pied. Evinçant par là toute concrétion dogmatique, il évite que « cela ne se fige en un “ quelque chose ” »<sup>376</sup>. On est un bon skieur comme on est un habile philosophe ou un authentique autofictionnaliste. Comment ne pas penser dans le danger de se figer à cet « engluement possible de nous-mêmes dans la viscosité »<sup>377</sup> ? Ce serait Charles dans sa facticité à une époque où l'on ne pratiquait pas l'instantané prenant face aux regards tous les prétextes à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude ou à se pétrifier. Instants d'éternité où il devient sa propre statue<sup>378</sup>. Tout le vocabulaire qualifiant l'attitude de l'homme sérieux enfermé dans la facticité ou dans l'inauthentique apparaît. La pétrification de Charles rejoint le type d'existence, la consistance, l'inertie, l'opacité du rocher, cette « conscience coagulée »<sup>379</sup> de l'homme sérieux dans *Les Carnets de la drôle de guerre*. Elle rappelle « cette terreur de voir son moi se coaguler » qu'A. Robbe-Grillet attribue à R. Barthes dans un article de 1995<sup>380</sup>. Dans cet autre passage sur R. Barthes repris et quelque peu transformé dans *Le Miroir qui revient* à partir d'un article de 1981, quel héritage évoque-t-il si ce n'est celui de J.-P. Sartre<sup>381</sup> ? L'homme sérieux est celui de l'enracinement, celui qui n'envisage pas la possibilité de sortir du monde. Etant celui-ci, il n'a nulle conscience de sa liberté. Il n'est qu'une conséquence et n'envisage que les conséquences : passif, enfermé et sans aucun esprit d'aventure. Il prend pour J.-P. Sartre l'image du capitaliste. C'est Marx qui a posé le premier le dogme du sérieux. La ruine, ce terme utilisé par A. Robbe-Grillet comme la négation, a toute ses résonnances surtout quand J.-P. Sartre dans *Les Carnets de la drôle de guerre* explique longuement son détachement des biens matériels et ce goût à se dépouiller échappant aux objets comme à lui-même. Il faut que quelque chose

<sup>376</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>377</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 363.

<sup>378</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 22-23.

<sup>379</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 578.

<sup>380</sup> A. Robbe-Grillet, « Un Roland Barthes de plus » (1995), *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 191.

<sup>381</sup> A. Robbe-Grillet « Le parti de Roland Barthes », *Ibid.*, p. 188 : « La parole qui change, bifurque, se retourne, c'est au contraire sa leçon. Notre dernier “ vrai ” penseur aura donc été le précédent : Jean-Paul Sartre. », *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 67.

craque comme il est nécessaire de savoir se perdre quand il évoque ce complexe d'infériorité vis-à-vis de P. Gauguin, V. Van Gogh ou A. Rimbaud<sup>382</sup>. A l'homme sérieux, s'oppose donc « le penseur glissant », semblable au Simon Lecœur de *Djinn*, ce « personnage glissant » qui s'évertue à « brouiller ses traces », reprise de la citation de Kierkegaard en épigraphe du *Régicide* sur le séducteur qui « traverse le monde sans y laisser de trace » évoquée dans *Le Miroir qui revient*<sup>383</sup>.

Contrairement à Charles se complaisant à prendre la pose, le sujet ne fait plus corps avec lui, ne se prend pas à son propre rôle comme l'homme sérieux qui « se prend pour un rayonnement venant du monde »<sup>384</sup>, une image pleine, close et irrécusable mais au contraire se tient en déport vis-à-vis de lui-même, c'est-à-dire du côté du jeu et du récusable. Se saisir comme conscience revient nécessairement à s'inscrire dans un rapport ironique à soi qui tient du mouvement et de la liberté propre au projet sartrien. C'est lutter contre cette pente qui consiste à s'idolâtrer comme l'on était fétiche ou idole dans le regard et les attentions parentales ; plaisir physique contre lequel il faut se raidir, se crispier pour éviter l'engloutissement voluptueux et complaisant de l'adjectivité douillette et familière. On se met de mauvaise foi comme l'on s'endort ou comme l'on rêve<sup>385</sup>. Pour R. Barthes « je » est le pronom de l'imaginaire ; il évoque un « imaginaire qui essaie de se défaire, au sens où l'on défait une étoffe, de s'effiloche, de se dépiécer » comme s'il fallait tirer les fils un à un et détisser le texte de l'imaginaire ou du rêve<sup>386</sup>.

R. Barthes se saisit de l'écriture d'A. Robbe-Grillet en « bon terroriste », l'utilisant en guise « d'arme blanche. Mais le soir, sitôt descendu de la barricade, il rentrait chez lui pour se vautrer avec délices dans Zola, sa prose

---

<sup>382</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 214.

<sup>383</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 43.

<sup>384</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 579.

<sup>385</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, op.cit., p. 105.

<sup>386</sup> R. Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Le Grain de voix* (1981), op.cit., p. 232.

grasse et ses adjectifs en sauce »<sup>387</sup>. R. Barthes affirme que « Comparer des civilisations, c'est comparer des diététiques »<sup>388</sup>. Ainsi, serait-ce également comparer des classes sociales. Pour J. Michelet, dans son refus de l'autocratie et contre les images du pouvoir, « la réprobation est devenue nausée. Les rois et les reines [...] forment ainsi une véritable pharmacie de l'écoeurement. Ils ne sont pas condamnés, ils sont vomis »<sup>389</sup>. Dans l'autofiction, la figure de la loi est soumise à la même esthétique digestive. L'écriture de Zola est l'image en filigrane d'une nourriture et d'un confort bourgeois qui tiennent de la relation fétichiste des parents à l'enfant. Dans *Le Livre brisé*, l'existence à l'image du père sartrien « pèse souvent une tonne sur la poitrine, [l']écrase ». La vie est une « pâte molle [...] indigeste » qui reste sur l'estomac, sur le cœur<sup>390</sup>. H. Guibert n'en finit pas de digérer la nourriture maternelle. Et J.-P. Sartre, en proie, à ce « corps, [son] compagnon gavé » saturé de « devoirs alimentaires » voit comme une grâce divine « l'appétit »<sup>391</sup>. Être complaisant avec soi-même revient à se laisser en quelque sorte corrompre par les attentions parentales comme par l'ordre bourgeois qu'ils représentent en suivant une pente naturelle qui est évoquée par le corps. La nourriture ici comme la prise en charge du corps par les rituels de lavement évoqués précédemment signifie la manipulation du sujet par le modelage de son corps. Le gavage et la nourriture riche supposent l'avachissement et l'amollissement. Le sujet poursuivant le geste parental se prend pour capital. L'homme sérieux, selon J.-P. Sartre, est celui qui fait du sujet, un objet. Il est défini dans la perspective parentale et s'évoque au passé historique. Il est irrécusable, pris dans un modèle établi pour lui, c'est-à-dire plein au sens de riche ou rassasié mais condamné à l'immobilisme propre à cet embourgeoisement. Il paie de sa sécurité, de sa propension au gavage, de ce regard nourricier et valorisant, sa liberté de mouvement. En somme, il est

<sup>387</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 69.

<sup>388</sup> R. Barthes, *Michelet* (1954), Paris, Seuil, 1988, p. 70.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>390</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 364-365.

<sup>391</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 74.

attablé et se repaît comme l'élève suit la dictée. Dans l'idéologie du modèle, il est une dispense à se penser que le corps, dans sa manipulation et sa nutrition, signifie. Il est un jeu entre la figure du père qui gouverne l'âme ainsi que la conduite du fils en le « nourrissant » et cette ascèse par laquelle on adopte pour soi et par soi un « régime » à travers lequel une maîtrise et un principe d'autonomie sont affirmés. L'image du dépouillement et de l'endurance rappelle celle du héros philosophique cynique évoqué par M. Foucault. Il s'agit bien de lutter contre une pente naturelle avec tout le courage que cela demande, ce courage de vérité que nécessite la *parrêsia*. Dans cette esthétique de l'autonomie, la non-dépendance est marquée par un appauvrissement volontaire que signifie le paradigme autofictionnel de la ruine. La pauvreté et l'errance comparable à un régime alimentaire tiennent de l'exercice et d'une pratique de détachement. Pour être éveillé, conscient de soi et libre de poursuivre ce travail de conscience, le sujet doit être détaché de biens comme de liens privés. C'est ainsi l'image d'un individu pauvre, démuné, s'adonnant à une ascèse volontaire, ruinant sans cesse ses positions. Dans cette attitude, se lit une inversion des valeurs du père sur le thème d'un mode de vie subversif, scandaleux, indifférent à l'opinion de l'autre, insouciant des structures de pouvoir et de filiation qu'il commande. L'autofictionnaliste s'affirme auto-créateur dans un processus de ruine. Ruine de l'opinion du père comme d'un regard faisant loi et ruine de toute opinion de soi à soi. L'ascèse alimentaire face au gavage, à la nausée, à cette maladie, *nosos*, qui est la fausse opinion tient d'une médication, d'une guérison du corps par une conduite d'épuration symbolisant une souveraineté sur soi, c'est-à-dire un « régime ».

Cette pauvreté et cette ascèse volontaires, en apparence, paradoxales symbolisent un enrichissement d'une autre nature que celui du père. Le mépris gauchiste du fils à l'égard de la vie bourgeoise du père est une affirmation par la ruine d'un désaveu. Idée d'une vie pure, authentique, sans mélange s'expurgeant par un réformisme adopté en système de tout regard patriarcal. Le

père dans cet imaginaire gauchiste du fils se capitalise de manière narcissique, pense s'enrichir mais par cette complaisance s'appauvrit puisqu'il se méconnaît, se méprend sur lui. La ruine est au contraire une pratique ascétique d'enrichissement puisqu'elle commande un travail de conscience sans cesse à reconduire pour atteindre une forme de plus en plus épurée et censément authentique de soi parce que libre de tout pouvoir comme de tout regard sur sa vérité. Dans ce chiasme, l'enrichissement matériel et narcissique du père suppose une pauvreté intellectuelle, c'est-à-dire une inconscience torpide cependant que l'appauvrissement volontaire du fils, semblablement *dénarcissant* et sans complaisance, suppose, dans les topiques de gauche, une richesse intellectuelle et une conscience éveillée. Le corps comme lieu de l'ascèse et du « régime » actualise cette souveraineté de l'esprit : « *imaginaire d'intellectuel : maigrir est l'acte naïf de vouloir-être-intelligent* »<sup>392</sup>. Comment cela se joue-t-il de manière subversive dans l'autofiction ?

### **1-3-Une entreprise de subversion autobiographique**

Dans l'autobiographie, la conscience du sens de la vie précède l'acte autobiographique. Ici, l'autofictionnaliste s'introduit comme personnage supplémentaire dans son récit afin, par la négation, de se déconstruire. L'utilisation de l'ironie dans l'avènement du moi suppose une prise de distance de la part du sujet alors que le « sérieux » invite à l'engagement, à l'adhésion, à l'identification. L'autofictionnaliste opère une séparation de corps systématique à travers laquelle il ne convoque pas le passé par nostalgie et pour s'enraciner comme l'autobiographe mais au contraire par ironie pour rompre ses racines et s'émanciper. La connaissance est liée à la liberté, c'est-à-dire au pouvoir d'arrachement du sujet par rapport à une emprise passée jugée comme une imposture.

---

<sup>392</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit., p. 36.

L'ironie sartrienne des *Mots* met en scène Poulou à travers une enfance perçue négativement par le narrateur. Elle narre l'imposture de l'enfant, objet de l'économie familiale et suppose par ce dédoublement critique une dissidence du sujet. La liberté acquise se fait sur la ruine de ce qui détermine l'enfant, des liens de modélisation qui l'asservissent à se perdre au désir de l'autre. « se ruiner » ou « se déconstruire » revient à détruire les liens, c'est-à-dire à appréhender les éléments qui peuvent aliéner et motiver la conduite du sujet de manière à la rendre factice, close et figée afin de s'en défaire et de laisser authentiquement émerger celui-ci tel qu'il est originellement.

C'est là l'histoire d'une déprise ou d'une *déliaison* par l'écriture dont l'enjeu est existentiel dans le sens où le sujet ne peut être qu'en existant, c'est-à-dire « en étant hors de », dans ce souci, tout à la fois, de se défaire de ses déterminismes et de se refuser à être (classé) pour exister. Que l'écriture de soi puisse opérer cette œuvre d'émancipation dont l'enjeu est existentiel est un fantasme autofictionnel clairement énoncé. Ainsi, S. Doubrovsky considère *Fils* comme « un effort du narrateur, jusque-là absorbé en sa mère, pour la résorber enfin par l'écriture. » : enjeu existentiel puisqu'il s'agit d'une « lutte à mort » avec l'analyste. C'est là opposer la notion de vérité et de liberté, le sujet tentant la prise de conscience de sa liberté au sein du discours de vérité de l'analyste. Car la « vérité » n'est pas de l'ordre de la « copie conforme [...] Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces mais de toutes traces : il est à construire. Telle est la " construction " analytique : *ingere*, " donner forme ", fiction, que le sujet s'incorpore »<sup>393</sup>. Et c'est au sujet de l'élaborer. C'est à lui de la construire au sein de sa propre écriture évinçant toute emprise ou tout conditionnement.

A. Robbe-Grillet s'intéresse, identifiant le fonctionnement incertain de sa propre existence à celui de toute la littérature moderne tel que l'affirme la

---

<sup>393</sup> S. Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, *op.cit.*, p. 75-77.



quatrième de couverture, à retourner comme un gant la théorie du Nouveau Roman maintenant qu'elle appartient à l'ordre établi. Ainsi, va-t-il se regardant de côté, de la maison d'en face (Editions du Seuil qui font face aux Editions de Minuit) se libérer des ses anciennes protections et réticences<sup>394</sup>. Cela revient très vite à identifier la « nouvelle autobiographie » aux principes du Nouveau Roman, c'est-à-dire du roman moderne né, pour A. Robbe-Grillet, à la suite de la lecture de *La Nausée* qui fut un « déclencheur d'écriture ». Roquentin associé au héros de *L'Étranger*, Meursault, figures récurrentes dans *Le Miroir qui revient*, sont les héros d'une littérature qui apparaît au moment d'une « espèce de défaite générale des idées de droite ». *La Nausée* apparaît comme un monde « où l'idée de vérité était remise en question, où la liberté et la vérité cessaient d'être deux valeurs concomitantes, pour devenir deux valeurs opposées. ». La problématique de tous les héros sartriens est « la recherche de leur propre liberté [...] au sein d'une parole qui reste une parole de vérité ». Ce qu'A. Robbe-Grillet remarque est le passage du passé composé, du présent au passé simple dans *L'Âge de raison*. La phrase servant d'exemple à éviter est « Mathieu pensa : je suis fait » symbolisant par son sens même l'aspect fini et clos du passé simple, le « temps des causes jugées » selon R. Barthes. Les personnages des *Chemins de la liberté* sont soudain « englués dans un monde de vérité » ; A. Robbe-Grillet reprend la terminologie sartrienne. A un congrès tenu à Leningrad en 1963 en présence de J.-P. Sartre et de S. de Beauvoir, B. Pingaud dans un exposé intitulé « Le Nouveau Roman, c'est le roman sartrien » explique que J.-P. Sartre n'a pas appliqué sa théorie dans *Les Chemins de la liberté* et qu'au fond, les nouveaux romanciers quant à eux écrivaient le roman existentialiste<sup>395</sup>. Toute cette généalogie est reprise dans *Le Miroir qui revient* aux pages 28 et 29.

---

<sup>394</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 12-13.

<sup>395</sup> A. Robbe-Grillet, « Sartre et le Nouveau Roman » (1986), *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 254-255.

Alain Robbe-Grillet dans sa trilogie autobiographique, *Romanesques* nous parle de ses « entreprises [...] de subversion autobiographique »<sup>396</sup> comme s'il voulait bouleverser cette « vieille obsession naïve [...] ironique, insistante, désespérée »<sup>397</sup> qui consiste à mettre les choses en ordre, à s'abandonner à l'idée de classement et de hiérarchie, bref à la loi. « Sa chancelante autobiographie »<sup>398</sup>, son « errante autobiographie »<sup>399</sup>, ses « errements autofictionnels »<sup>400</sup>, sa « vacillante aventure polymorphe »<sup>401</sup>, son « entreprise auto-hétéro-biographique »<sup>402</sup> invite à différents horizons de lecture. Il s'agit d'errer, c'est-à-dire se tromper mais encore écrire à l'aventure comme le rappelle S. Doubrovsky, s'en remettre au hasard, retrouver quelques bribes fugitives de soi. S'écrire pour A. Robbe-Grillet revient également à vaciller, c'est-à-dire à hésiter mais aussi à être menacé de ruine ou à se trouver confronté à ses impostures par le jeu du double (auto-hétéro-biographie). Chanceler ou une narration qui oscille, tremble en des mouvements répétés, alternatifs entre la tentation de l'ordre et du désordre. Être incertain, s'écrire comme un sujet faible, sans fermeté, irrésolu. H. Guibert évoque, dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, une « science-fiction »<sup>403</sup> dont il serait un des héros, une « navigation à vue »<sup>404</sup>, « l'aventure du malheur »<sup>405</sup>.

Il s'agit de rompre les liens par l'utilisation d'un présent, d'un passé composé qui sont des temps libres parce qu'ils coupent selon J.-P. Sartre les éléments les uns des autres empêchant toute idée de causalité et de chronologie cependant que le passé simple, temps du roman bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, replace chaque élément dans la chaîne causale. De la même manière que J.-P.

---

<sup>396</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 86.

<sup>397</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 59.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>403</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 10.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 223.

Sartre, ironisant sur Poulou, rompt avec ses déterminismes historiques et biologiques, l'autofictionnaliste, dans sa volonté d'émancipation, rompt avec une signification préétablie de sa vie, c'est-à-dire un passé à travers lequel émerge la figure de l'instance parentale capitaliste et conservatrice du corps du sujet. Les entreprises de subversion autobiographique d'A. Robbe-Grillet luttent contre la loi, c'est-à-dire contre la *ratio*, cette hiérarchisation que l'on imputerait au modèle préalable, à l'instance parentale. Mise en ordre, classement, hiérarchisation et évidemment possession et immobilisation du corps contenu. L'existentialisme comme libération intervient dans ce moment de défaite générale des forces de droite ; entendons des forces faisant du corps du sujet, un objet-fétiche.

La perspective de P. Lejeune concernant la mise en texte de souvenirs correspond à l'image du censeur pour Madeleine Ouellette-Michalska<sup>406</sup> appliquant à la lettre, derrière la grille du confessionnal, le *Manuel du confesseur*. L'exigence de signification comme principe positif et premier de la quête autobiographique ne peut être que réfuté par l'autofictionnaliste. A. Robbe-Grillet explique dans *Angélique ou l'enchantement* que l'écriture des fragments du vécu qui demeurent ne peuvent en aucun cas donner une signification à son passé, un sens à sa vie mais au contraire doivent être producteur de récit, c'est-à-dire être « un devenir au projet d'écrivain »<sup>407</sup>. Existerait-il alors une définition de l'autobiographie incluant dans son écriture le mouvement présent de la vie ?

#### **1-4-L'autobiocinématographie<sup>408</sup>**

L'écriture en elle-même, dans l'autofiction, est le lieu où se joue cette opposition entre liberté et vérité. Le discours autour des temps grammaticaux en atteste pour A. Robbe-Grillet. C'est toujours « ce mouvement sans cesse

---

<sup>406</sup> M. Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, op.cit., p. 39.

<sup>407</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988, p. 68.

<sup>408</sup> Ce néologisme est à prendre au sens étymologique.

recommencé, de soi-même hors de soi, ce mouvement constitutif de la liberté (qui ne saurait jamais devenir une institution puisqu'elle n'existe que dans l'instant de sa propre naissance) »<sup>409</sup> comme le film cinématographique substituant chaque image à une autre pour constituer un mouvement. L'instant, c'est-à-dire le présent reconduit sans cesse pour ne jamais constituer un passé, est le temps autofictionnel. Ainsi, comme l'écrit S. Doubrovsky : « *le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible* »<sup>410</sup> à tel point que cesser d'écrire reviendrait pour H. Guibert à mourir<sup>411</sup>. D'image en image<sup>412</sup>, le sujet s'inscrit dans une ligne de fuite cinématographique. A la métaphore photographique suggérant un sujet immobile pris dans une modélisation, un regard nostalgique, mettant en scène la capitalisation de sa vie, s'éprouvant sur le mode de la fidélité s'oppose la métaphore cinématographique, le sujet s'arrachant au passé, ruinant ses positions arrière, éprouvant dans ce mouvement continu le « beau mandat d'être infidèle à tout ». L'autofictionnaliste, c'est J.-P. Sartre dans *Les Mots* s'évoquant remontant la rue Soufflot dans un mouvement cinématographique, marchant à vive allure et éprouvant du plaisir et sans doute une certaine griserie à s'emmener tout entier avec lui à chaque vitrine, mimant là le mouvement de sa vie, s'arrachant à tout et à tous, comme si une image se succédait à une autre dans un mouvement de caméra<sup>413</sup>.

L'autofictionnaliste est dans la nécessité du mouvement comme de l'écriture car toute stase serait s'abandonner à la loi, s'inscrire dans une chronologie. Soudain, être mort. S. Doubrovsky est ainsi pris dans un

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>410</sup> S. Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, *op.cit.*, p. 78.

<sup>411</sup> H. Guibert, *Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992, p. 130 : « Quand je n'écris plus je me meurs ».

<sup>412</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 71 : « une doxa (une opinion courante) est posée, insupportable; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle doxa, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe. ».

<sup>413</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 196.

mouvement frénétique, une course poursuite que rien ne peut arrêter<sup>414</sup>. C'est ce rythme, cette impulsion irrésistible qu'évoque Poulou à la suite d'une lecture, éprouvant « la vitesse de son âme » par son imaginaire *auto-mobile*<sup>415</sup>. L'autofiction tient du *road-movie* et S. Doubrovsky, n'oubliant pas que le véhicule de la cure freudienne était un train (Faites comme si vous étiez un voyageur assis à la fenêtre d'un compartiment de train...)<sup>416</sup>, instituant que l'autofiction se veut « hors-syntaxe du roman traditionnel... », désire « confier le langage d'une aventure à l'aventure du langage »<sup>417</sup>. Dans *Les Carnets de la drôle de guerre*, stupide effort vers le modernisme selon J.-P. Sartre que ce « langage hors syntaxe qui convînt au cent vingt à l'heure de nos rapides »<sup>418</sup>.

Le terme « aventure » ici n'est pas anodin et possède quelques résonances erratiques : c'est un « *verbe vadrouilleur* », une « *divagation poétique* »<sup>419</sup> ; l'aventure scripturale tenant tout à la fois aux coulisses d'une salle de montage cinématographique : « Le mollasson, le fadasse, je jette. L'inutile, l'indifférent, je supprime. Je garde les épisodes marquants ou piquants, je les ajuste, je les enchaîne, je les monte. En épingle, un travail de mécano. ». Le texte est « un appareil de mots [une] machine ». Pour qu[e cet appareil] marche, il faut un moteur », c'est-à-dire en suivant l'étymon un mouvement, celui de la vie de l'auteur. Ainsi, cette écriture (au sens étymologique des termes) *auto-mobile* et *cinématographique* ou, nous permettant ce néologisme, *auto(bio)cinématographique* (écriture par soi du mouvement de sa vie ou écriture par soi de sa vie en

---

<sup>414</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 325 : « Faut pas un instant. D'arrêt. Une seconde d'inattention. Inanition, je suis mort d'inanité. », p. 75 : « Peux pas vivre autrement que frénétique [...] Sans cesse, vite, le pied sur l'accélérateur [...] A cent à l'heure dans mon fauteuil. Sprint sous le crâne. Pensées hachées, quand je parle, débit rapide. Ecrire staccato, mots qui crépitent. Vivre en trombe, cadence infernale. ».

<sup>415</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 201.

<sup>416</sup> A. F. Garreta, « Autofiction : la Ford intérieure et le self-roman », *Genèse et autofiction*, *op.cit.*, p. 238.

<sup>417</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, Prière d'insérer et 4<sup>ème</sup> de couverture : « autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète comme on dit en musique ».

<sup>418</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 161.

<sup>419</sup> S. Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, *op.cit.*, p. 69.

mouvement) est-elle alimentée en énergie par la vie. Elle en suit le mouvement au fur et à mesure. Il faut ensuite donner une impulsion électrique, il faut que l'auteur « survolte » l'appareil de mots, la machine : « Haute voltige sur mon clavier électrique, j'écris en termes trépidants » comme une cavalcade<sup>420</sup>. D'une image sonore à l'autre, le texte se déroule. Le rythme est court et semble suggérer le mouvement d'une projection intérieure<sup>421</sup> dont le lecteur suit les rebondissements. C'est là le lieu de son « film », de son « cinéma nocturne » psychanalytique avec ses vedettes, sa star, ses scènes favorites<sup>422</sup>. Mais ce peut être aussi de manière similaire le lieu d'un théâtre intérieur d'inspiration racinienne<sup>423</sup>.

Avec S. Doubrovsky, l'on est dans ce que M. Blanchot nomme « une petite folie, une rêverie de langue, jeu de désir, destiné à se libérer du savoir même en exhibant le mirage lexical ou encore à mimer, pour en rire, les usages de l'inconscient. »<sup>424</sup>. L'association libre tient en effet du mirage lexical en cela qu'il nourrit le fantasme d'une libération du sujet par l'écriture en jouant sur l'élimination de tout déterminisme préalable. Le projet existentiel du skieur se lisant comme une allégorie de la plume glissant sur la page blanche, l'écriture de S. Doubrovsky évoque ce mouvement de la langue comme conscience.

Dans sa conception, il atteste dans *Parcours Critiques* de ce fantasme de retour à une origine comme la libération d'un sujet domestiqué qui doit revenir à l'état sauvage. Le sujet se représentant par le parole, ce sera par la langue que la libération s'opérera par un jeu d'associations libres, c'est-à-dire dépourvu de

<sup>420</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 364-367.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p.183 : « Echos me cognent aux tempes. Me carillonnent dans la tête. Scène. Du cinéma parlant. Film sous le crâne. », p. 344 : « Mardi, jeudi. Sortie. On va au cinéma. Sous mon crâne. Dans ma calotte. Me déculotte. Je suis en vedette. Mon film. Je me joue et me rejoue. ».

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 260 : « Fait aussi partie de mon film. Comme les vedettes. C'est ma star. Il joue dans mon cinéma nocturne. », p. 261 : « Maman et moi face à la mer. Scène favorite mon scénario habituel par la fenêtre on regarde notre cinéma notre film on joue on jouit ensemble ».

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 217 : « Monstre qui sort de l'océan. *Tête de crocodile* : la grande pine, c'est mon père. Pas content, veut me punir. Il est Thésée. Fils incestueux. Je suis Hippolyte. Théâtre. Je joue du classique. Relâche. Je suis épuisé. Rideau. », p. 261 : « coffre d'actrice aurait dû être au Français nature de tragédienne elle aurait dû jouer Racine aurait été Phèdre », p. 288 : « Théâtre, vie. Jouer, jouir. ».

<sup>424</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op.cit., p. 151-152.

« la loi du Logos parental [...] les règles du surmoi linguistique ». Ce sera pour le sujet un « langage [...] rendu, en partie du moins à une “folie” primaire du verbe, à sa jouissance sauvage. », à « une déconstruction féminisante du logos »<sup>425</sup>. Dans cette perspective, la langue utilisée dans sa forme originale tient à rejoindre un point originaire interdit parce que refoulé par une instance surmoïque que symbolise la pression de la typographie, de la ponctuation, de la syntaxe, du code lexical et de la logique.

La phrase-type est systématiquement déstructurée ou déconstruite par l'élision de l'un ou l'autre de ses membres ou sa prolifération, ce qui revient au même, accumulant les figures de construction telles la parataxe, l'asyndète, l'anacoluthie, l'accumulation, les mots s'engendrant l'un l'autre par paronomases, assonances ou allitérations. Toutes ces figures de construction évoquent l'absence de termes de liaison comme l'absence de syntaxe, les mots s'associant sans cet intermédiaire dans l'espoir de dégager de nouveaux signifiés et, au fond, d'interférer avec l'étymologie des mots pour les déraciner d'un registre conscient et unanime. Il évoque le même désir d'écriture à propos du dernier livre de l'auteur *Un homme de passage*<sup>426</sup>.

L'association libre, un mot donnant naissance à un autre, mime le mouvement de conscience propre au sujet sartrien. L'association se fait par métonymie, c'est-à-dire qu'une partie, un sème, un « reste » engendre le tout de l'élément suivant et ainsi de suite. De même, le sujet sartrien se désolidarise de son passé comme « reste » s'en servant comme « plate-forme » puisque « Toute action destinée à m'arracher à mon passé doit d'abord être conçue à partir de ce passé-là »<sup>427</sup>.

---

<sup>425</sup> P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, op.cit., p. 42

<sup>426</sup> S. Doubrovsky, « Le dernier moi », C. Burgelin, I. Grell, R.-Y. Roche (dir.), *Autofiction(s)*, op.cit., p. 389 : « Mais les mots avec lesquels ce récit est écrit surgissent d'eux-mêmes, ils s'appellent les uns les autres par consonance, ils prolifèrent selon les hasards, les rencontres, les chocs, ils inventent même à mesure leur propre syntaxe, déconstruisant au besoin la syntaxe traditionnelle. ».

<sup>427</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, op.cit., p. 553.

Ce n'est pas seulement l'esthétique du *road-movie* qui est invoquée mais encore son fonds idéologique. La conception de la langue dans sa rhétorique libertaire semble *a priori* se revendiquer d'une philosophie propre aux années soixante-dix et, en France, à Mai 68. La langue est le lieu d'un conflit contre un « Logos parental » ou un « surmoi linguistique » qui a tout de l'ordre patriarcal et bourgeois tel qu'il était stigmatisé à l'époque. Le « jouissons (écrivons) sans entraves ! » semble être ici le mot de désordre lancé. Le jeu tient de la libération text/sex-uelle: « nudisme d'états d'âme et [...] ludisme du verbe »<sup>428</sup> ; l'autofiction, de l'« *autofriction, patiemment onaniste* » et le texte s'écoule avec l'urgence d'une éjaculation<sup>429</sup>. S. Doubrovsky par le jeu de l'association libre use de ce terrorisme qui consiste à se dénuder verbalement, en se *décorsetant* de l'habit syntaxique, registre du conscient, symbole de l'ordre patriarcal bourgeois, mourant à soi-même selon le thème de la mue (cher à J.-P. Sartre dans *Les Carnets de la drôle de guerre*) et renaissant à un état originel antérieurement refoulé mais à présent libéré. Cela rejoindrait les préoccupations du Nouveau Roman robbegrillétien qui s'insurge contre le roman bourgeois balzacien, crise du sujet contre-idéologique ouverte notamment par la modernité poétique de S. Mallarmé.

Dans ce mouvement d'émancipation du sujet se jouant à travers la matière même du texte, A. Robbe-Grillet évoque également une projection cinématographique<sup>430</sup>. Le cinématographe apparaît comme « un outil privilégié pour affronter, investir et dépasser (*aufheben*) ce réel contre quoi je bute »<sup>431</sup>. Il

---

<sup>428</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999, p. 46.

<sup>429</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 480 : « mon pénis impénitent fait plume exploser en gerbes de vocables ».

<sup>430</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 125 : « un monde devant moi, un monde que mon être vidé de soi projette et réalise ».

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 179-180 : « Tout d'abord, l'image animée possède deux caractères primordiaux [...] : elle est au présent et elle est discontinue. [...] Si je vois un événement se dérouler sur l'écran, je le conçois comme en train de s'accomplir ; il est au présent de l'indicatif. (On ne peut pas en dire autant de l'image fixe ; la photographie - document, portrait, photo souvenir, etc. - est en général reçue comme un témoignage du passé, évoquant un personnage qui a vécu, un événement qui s'est produit à une époque plus ou moins lointaine, ne serait-ce que lors des dernières vacances). D'autre part, la continuité de cette action présente, en train d'advenir sous nos propres yeux, se trouve interrompue de façon imprévisible et



donne à voir une suite ouverte d'images animée et discontinue au présent de l'indicatif permettant ainsi de dépasser la seule image photographique nécessairement inscrite dans un passé mortifère et englobant. D'autre part, il permet un montage, c'est-à-dire la possibilité de couper, de coller une image à la suite de l'autre ou comme il l'écrit entre parenthèses « (à la place) ». Enfin, il ajoute que les coutures qui suturent les coupures doivent demeurer visibles. L'écran ne peut pas se contenter d'être une fenêtre ouverte sur le monde réaliste, familier, « factice de la quotidienneté, celui de la vie dite consciente, qui n'est que le produit fade et lénifiant de toutes nos censures : la morale, la raison, la logique, le respect de l'ordre établi. » mais être ouvert sur ce qu'A. Robbe-Grillet nomme le réel, l'étrangeté du monde, « c'est-à-dire ce qu'affronte et secrète tout à la fois notre inconscient (déplacements de sens, confusions, imaginaire paradoxal, rêves, fantasmes sexuels, angoisses nocturnes ou éveillées...) ». L'image au présent permet de dépasser le caractère apocryphe d'une image au passé. Ainsi, il existe toujours des effets de rupture qui doivent être toujours visibles. Il est nécessaire dans tout art de désigner son propre matériau ainsi que le travail créateur effectué sur lui de sorte que la lutte soit ouverte au public conformément au réel, c'est-à-dire authentique<sup>432</sup>.

Dans *l'Image fantôme*, dans la section « L'écriture photographique », H. Guibert compare un paysage décrit dans le journal de Goethe et un paysage décrit dans un de ses romans, *Les Affinités électives*. Il remarque que la description dans un roman est un « montage imaginaire baroque et apocryphe » alors que la description du journal est « dynamique » et « continue ». Ces notations comme « des clichés de son état intérieur » demeurent plus authentiques<sup>433</sup>.

---

brutale à chaque changement de plan, c'est-à-dire chaque fois que les ciseaux du monteur ont coupé la pellicule pour coller à la suite (à la place) une autre prise de vue. »

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>433</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 77 : « le paysage du journal est une sorte de croquis bref, télégraphique, une carte postale. Le paysage du roman a bénéficié d'une pose plus longue : c'est presque un tableau par rapport au paysage photographique du journal. La description du roman qui se veut d'un

H. Guibert écrit dans *Mes Parents* : « je me mets à écrire des séquences cinématographiques. C'est cela que je vois et que j'ai envie de composer : des mouvements de caméra. »<sup>434</sup>. Il recherche le dynamisme d'instantanés qui se suivraient, évitant la pose trop longue, apocryphe et mortifère. Il écrit ainsi « pour [se] défaire de [son] regret photographique. »<sup>435</sup> car les photographies « finissent par dire autre chose qu'elles-mêmes »<sup>436</sup>. Le déroulé cinématographique permet peut-être de retrouver l'éphémère de la beauté, de la vie dans ce lien que la photographie pourrait avoir avec le théâtre<sup>437</sup>. Théâtre et cinématographie sont deux amours de jeunesse, deux élans premiers. Une photographie de *Le Seul Visage* s'intitule « Le rêve de cinéma »<sup>438</sup>. Il écrit dans *Le Mausolée des amants*, confirmant l'influence de Handke qui phagocyte *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « Le récit de la mesquinerie, dans sa forme réécrite à partir du journal, n'est plus derrière moi qu'un mauvais souvenir, un cas d'intoxication (l'admiration de Handke me poussant dans cette mise en écriture photographique du quotidien, insensée parce qu'infinie). *Le Récit de la mesquinerie*, dans sa forme définitive, ne sera que la transcription brute du journal, l'histoire du ratage du roman, de ce cas d'intoxication, de mimétisme. »<sup>439</sup>. Ainsi, il faudrait faire se succéder les images les unes après les autres dans une course folle, en désirant presque rattraper la mort ; et cependant « Quand il m'arrive de relire ce journal, j'ai déjà une impression

---

paysage particulier, doit être un montage imaginaire baroque et apocryphe, de plusieurs souvenirs, de paysages. Elle est presque fastidieuse, alors que la description du journal est dynamique. De même certaines notations brèves du journal de Kafka sont de pures photographies [...] les dernières notations sont les plus courtes, elles ne sont parfois que d'un mot [...] elles sont comme des clichés de son état intérieur, un niveau presque radiographique de son angoisse, comme de sa tâche pulmonaire [...] Dans son journal, relevé de novembre 1975 à mars 1977 (comme les photos, le journal est daté), Peter Handke note des sensations, des gestes menus, des odeurs, toutes sortes de petites dérives. Il met son quotidien en écriture au fur-et-à mesure qu'il le vit : la retranscription est presque immédiate mais elle est aussi continue, plus que des photos, on pourrait imaginer un appareil vidéo qui double sa vue et sa conscience d'une longue bande ininterrompue, dont il ramasse ensuite quelques chutes. »

<sup>434</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 83.

<sup>435</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 24.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 116 : « on répéterait que la beauté comme le théâtre, est liée à l'éphémère, et à la perte, qu'elle ne se capture pas. J'aimerais seulement que les photographes mettent davantage de danse (ou de théâtre, ou de cinéma) dans leur photo, comme le danseur avait mis de la photographie dans sa danse. »

<sup>438</sup> H. Guibert, *Le Seul Visage* (1984), Paris, Minit, 1992, p. 53.

<sup>439</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 43.

posthume. »<sup>440</sup>. Peut-être la solution la meilleure est-elle celle du « caméscope branché sur automatique : presque l'œil humain. »<sup>441</sup> car le regard humain à travers l'activité de la fovéa est comparable à un regard cinématographique<sup>442</sup> ? C'est un mouvement projectif et non plus rétrospectif<sup>443</sup>. L'autobiographie est nécessairement l'image morte, perdue, l'image d'avant, celle qui appelle à la contemplation mélancolique cependant que l'autofiction est une projection qui s'appuie sur la dérision et la corrosion d'une image passée (déjà absente), l'image d'après.

Chaque auteur s'intéresse à libérer le sujet de ses postures par le mouvement projectif d'une déconstruction permanente de soi. Chacun s'enquiert également de l'authenticité de son écriture par sa déprise d'une syntaxe antérieure qui la fausserait. C'est toujours le cadre d'un ordre idéologique préexistant, figure du Surmoi, qui contiendrait (ou refoulerait) le sujet. Ainsi, S. Doubrovsky se veut « hors-syntaxe du roman traditionnel », entendons par là hors-syntaxe d'un registre conscient. Mimer l'association libre de l'analysé revient à lever la censure et ses codes, libérer sa parole d'une grammaire antérieure.

Pour A. Robbe-Grillet, il s'agit de s'opposer à la « *belle panoplie* des temps grammaticaux dont dispose le roman classique pour *nous endormir dans ses effets* de continuité chronologique et causale » par un « *code photographique* » différent et d'y opposer « *l'irréductible* présence de l'image filmique »<sup>444</sup>. Dans les choix des termes se dessine la figure d'un sujet dont la « présence »

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>442</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 109 : « la fovéa ne serait qu'un point, un centre de précision à l'intérieur d'une couronne de vision floue, qui elle composerait un tableau vague de taches de couleurs, comme lorsqu'on a les yeux dans le vide. Mais ce tableau lui-même ne serait peut-être que le souvenir de ce qu'a enregistré auparavant la fovéa, comme une image fixée qui vibrerait encore un peu, qui resterait suspendue quelque temps avant de se décomposer totalement, recouverte par une autre grille de vision nette, ou fondue dans l'image du rêve. ».

<sup>443</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 114 : « Quel est ce moi qui s'écrit ? Au fur et à mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain ; il se produirait une dégradation progressive ».

<sup>444</sup> C'est nous qui soulignons.

indicative demeure « irréductible » aux lois chronologiques et causales incarnées par une syntaxe antérieure (un « montage traditionnel », une « définition académique ») dont la « panoplie » donne à voir une imposture (une « esthétique d'escamoteur », « l'illusion réaliste »)<sup>445</sup>. Chronologie et causalité avec laquelle il faut rompre pour exister (*ex-sistere* : être placé hors de) comme l'on rompt avec toute loi préexistante. H. Guibert évoque le même montage inauthentique du roman qui nécessite un travail de retouche, de réécriture et oppose l'écriture brute et pure de la lettre et du journal qui sont « d'une même immédiateté photographique [...] presque de l'instantané ». Il s'agit de soustraire l'image au temps (« Ce fut un instant suspendu », « la photo, momentanément, comme par magie avait suspendu l'âge ») qui lui fera dire autre chose qu'elle-même comme l'auteur soustrait « l'image subversive » (« l'image occasionnelle » dans cette même idée d'un surgissement spontané, libre de toute syntaxe) de la mère au père « qui n'en avait fait qu'une idée sociale et absurde ». Ce sont toujours deux forces antagonistes qui s'opposent : un ordre idéologique dépersonnalisant face à l'émergence d'un désir singulier. Dès le retour du père, le processus du temps reprend. Chronologie et causalité reprennent le contrôle de l'image de la mère en la faussant : « Elle redevint la femme de son mari, la femme de quarante-cinq ans »<sup>446</sup>. Pour éviter le montage, figure du Surmoi et du registre factice de la conscience à travers l'exemple des photographies de famille (photos-objets qui transforment le sujet en fétiche) ; privilégiant la contingence, seul peut-être le plan-séquence peut faire surgir le sujet contenu (ou refoulé) dans sa singularité.

Le sujet est face à la chronologie et à sa causalité comme face à une instance surmoïque qui « l'agirait ». Filiation ou devoir de mémoire qui constituent une imposture et dont il faut se libérer pour advenir, le sujet

---

<sup>445</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 179-181.

<sup>446</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 15.

devenant sa propre cause et s'inscrivant dans sa propre chronologie : l'*irréductible* loi de l'instant comme motif d'émancipation continue.

L'autofictionnaliste s'introduit comme « personnage ». Il n'instaure pas cette relation au double déjà présente dans l'autobiographie mais la modifie. S'introduire comme « personnage » revient à se considérer tel que l'on s'écrit comme un personnage fictif, un rôle, une construction *a posteriori* de soi, c'est-à-dire un être factice. L'autofictionnaliste a sur ce personnage qu'il fut, la perspective de l'adolescent sur l'enfant. En déport, il a, sur un sujet qui adhère à la loi et se fonde dans un modèle, le regard ironique de celui qui tend à rompre avec cela. Il voit ce que l'autre ne peut voir. Ce sujet plein et irrécusable, « sérieux », est décrit à travers l'image arrogante d'un propriétaire, certain de ses prérogatives. Il est, au fond, l'enfant ou l'écolier, pris à son propre narcissisme comme au regard de celui qui l'a façonné. L'autofictionnaliste en vient à « se ruiner » ou à ruiner « ce personnage » en ce sens où il tend à démontrer qu'il est illusoire. Précisément, ce propriétaire ne possède rien en propre. Il n'est qu'une conséquence en cela qu'il se conforme aux attentes d'un tiers, n'est que ce que l'autre désire qu'il soit. Le jeu et l'ironie s'attaquent ainsi à ce lien de soumission de sorte que la trahison et l'infidélité sont à la fois un exercice d'émancipation et un examen de conscience. La « ruine » introduit toute une fantasmagorie politique. L'autobiographe est cet enfant modélisé et capitalisé à des fins de conservation par un ordre bourgeois avant tout comptable. Le sujet est rendu captif par les bénéfices narcissiques qu'il en retire évoqués par le plaisir du corps, sa nourriture, ses agréments, sa sécurité. La bourgeoisie est ici de l'ordre de l'enfance, de l'imaginaire et de la toute-puissance à laquelle s'oppose toute la rhétorique libertaire et gauchisante de l'autofictionnaliste. « Se ruiner » est un acte politique - et en apparence castrateur - à travers lequel le sujet refuse toute capitalisation, tout enracinement comme il refuse toute complaisance narcissique et toute sujétion

à un modèle. L'oubli, l'errance et l'inachèvement deviennent les motifs d'une aventure existentielle à travers laquelle, se libérant de ses déterminismes, il peut enfin advenir à lui-même. L'esthétique et le fonds idéologique du *road-movie* investissent l'autofiction faisant de son écriture, une *auto(bio)cinématographie*, une écriture par soi du mouvement de sa vie. Le voyage est ici initiatique et existentiel en ce sens où le mouvement sans fin tient à la fois de l'émancipation, de l'éveil et de la prise de conscience continus, la sédentarisation tenant de la possession, de consciences embourgeoisées comme de l'enfance. Nous verrons comment, dans la même perspective, le paradigme de la « ruine » investit symboliquement une sexualité erratique.

## 2-Être un corps ouvert

Son œuvre est selon les termes de Guibert lui-même « l'histoire d'un CORPS », pris entre celui, réel mourant « abîmé », « monstrueux », « difforme » qu'il intronise de façon ambiguë comme l'objet principal de son œuvre, et ce corps fantasmé qu'il s'invente et « qui renaît un peu »<sup>447</sup>. Il se constitue comme personnage principal. Dans cette nécessité de « se peindre nu » (empruntée à l'ouverture des *Essais* de Montaigne), l'impératif de tout dire fait que l'indicible tant sexuel (on parle de « sexographie ») que morbide éclate de toutes parts. L'interrogation, liée au corps tant réel que fantasmé, est celle ontologique de l'identité. Question du genre, à se savoir féminin ou masculin, conséquence ou principe, fils ou père. Question politique enfin puisqu'elle est celle du rapport du corps à la loi. Le corps est un enjeu politique dans l'économie familiale en ce

---

<sup>447</sup> H. Guibert/François Jonquet, « Je disparaîtrai et je n'aurai rien caché... » [entretien du 27 février 1990], *Globe*, n°64, février 1992, pp. 102-13 [p.110] : « Très vite j'ai été mon propre personnage, lancé dans certaines aventures. Ce personnage était un corps, à travers tous les livres, on suit l'histoire d'un corps qui avait des capacités de souffrance très particulières. Mon corps dénudé par l'entremise de l'écriture, j'en ai donc fait l'un de mes objets...peut-être mon objet principal. ».

sens où il est le lieu de la sexualité du sujet. Ce n'est pas en vain qu'il constitue un des objets du discours autofictionnel. Suivant l'opposition entre érotisme et pornographie, nous nous demanderons en quoi, à travers une sexualité conservatrice et économiquement utile, l'autobiographe fait-il figure de « bon élève ». En quoi sa posture sexuelle se veut-elle consensuelle, tendant à définir une « nature » sexuelle, excluant ces formes délictuelles et faisant du désir un avatar de l'exercice scolaire ? *A contrario*, le corps de l'autofictionnaliste se veut innommable car à la fois féminin et masculin. En quoi l'indifférenciation des genres rend-elle impossible l'exercice du pouvoir ? Quel savoir l'autofictionnaliste revendique-t-il ? En quoi est-il dans un travail de désintringement des formes apprises ? L'autofictionnaliste oppose un érotisme fondé sur le principe d'aventure hors de toute posture. En quoi la désincarcération idéologique du corps est-elle une ouverture ? Que symbolisent, dans cette perspective, l'évocation récurrente du donjuanisme, du sado-érotisme ou de l'homosexualité et que vaut l'apologie de la trahison ou des vertus erratiques et improductives du nombre ?

## 2-1-Le consensus sexuel

L'ordre patriarcal s'intéresse à définir une « nature » sexuelle, c'est-à-dire une sexualité « naturelle ». Sexualité fondée sur la loi du père. Toutes les sexualités périphériques ne cesseront d'être appréhendées comme aberrantes en regard de la canonique. Se dessine, à partir d'un consensus autour du corps comme de la sexualité, une dramatique politique opposant le fils et le père.

H. Guibert dénonce cette société patriarcale qui donnerait ses raisons à notre désir, qui tendrait à nous *pornographier*, c'est-à-dire à nous vendre « des modèles imposés et déposés »<sup>448</sup>. Il distingue « *sa* pornographie » de « *la*

---

<sup>448</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 104.

pornographie » et affirme un désir individuel à la loi singulière. La photographie pornographique est saturée de sens. Elle est comparable à ses photographies de famille que l'autobiographie traditionnelle tendait à écrire<sup>449</sup>. Elle offre une sexualité surexposée dont le sens est non seulement bloqué, sans issue, mais encore apocryphe. Le corps devient « un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche »<sup>450</sup>. Dans *Mes parents*<sup>451</sup>, mais également dans *L'Image fantôme*<sup>452</sup>, allusion est faite à cette répartition du corps entre les deux parents de sorte que les prières du soir, un *Notre Père*, puis un *Je vous salue Marie*, apparaissent davantage comme une litanie pornographique. Ces prières, « binteloterie du règne et de la sanctification »<sup>453</sup> sont pornographiques dans le sens où elles rappellent bien évidemment que la religion catholique à l'image du père et de la mère se répartissant le corps de l'enfant constitue un système normatif et coercitif du désir. En deçà est évoqué à travers la provocante allusion à la prière pornographique le caractère incestueux et éminemment sensuel du lien des parents à l'enfant sous l'égide de l'ordre et du désir, d'un ordre au désir. C'est au sein des familles comme des églises, en ces espaces où se légifère le désir, où il se refoule qu'il s'exprime de la manière la plus violente.

Se distingue autour du corps un discours qui oppose légalité et illégalité. Au centre, la figure du père, c'est-à-dire de la loi décide ou non du sort de la sexualité du fils. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, la figure de Mancini évoquée par H. Guibert rappelle que peu de temps auparavant l'homosexualité était considérée non seulement comme un délit mais encore comme une

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 36 : « L'histoire photographique de la famille doit être bien colmatée et cohérente, sans failles, elle ne doit rien laisser libre qu'on ne sait déjà. »

<sup>450</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 92-93.

<sup>451</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>452</sup> H. Guibert, « Proposition de séquence à Bernard Faucon », *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>453</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 35.



maladie psychiatrique<sup>454</sup>. Dans *Mes parents*, l'appartement familial où se sont rencontrés les deux jeunes amants devient comme un espace scellé à la suite d'« un délit » attendant sa « reconstitution ». Quand le fils annonce au père qu'il a rencontré un garçon, le père s'exclame que cela finira par un crime ou par la syphilis, réminiscence du XIX<sup>e</sup> siècle. On croirait l'évocation d'un adultère dans un drame bourgeois. Trahison déjà de la loi du père qui tente de le ramener dans le droit chemin : « Les garçons c'est bien, mais les filles c'est encore mieux. »<sup>455</sup>.

H. Guibert, en « trahissant » M. Foucault dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* par des confessions sur son sida et son homosexualité, suit le droit fil de la leçon donnée par l'historien. Trahir ses secrets pour H. Guibert, c'est choisir l'aveu, ce motif littéraire récurrent dans l'autofiction. L'aveu en lui-même possède une signification d'importance. Il présuppose la dialectique de la facticité et de l'authenticité au cœur de la notion univoque de vérité. Entre *La Pudeur ou l'Impudeur*<sup>456</sup> H. Guibert, *parrésiasite*, choisit l'impudeur, c'est-à-dire une forme de résistance de sa vérité nue face aux pudeurs qu'exige cette morale patriarcale faite de faux-semblants que prône la société des années 80 face à l'homosexualité et au sida.

Il oppose dans un va-et-vient permanent la perspective authentique qu'il impose *in vivo* aux cadres idéologiques. L'autofictionnaliste, contrairement à l'autobiographe, est dans une contre-idéologie du modèle et de l'imitation qui touche à l'économie politique du corps. Ce n'est pas en vain que R. Barthes avant H. Guibert<sup>457</sup> oppose la photographie pornographique à la photographie

---

<sup>454</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p.77: « Mancini [...] bientôt interné aussi par cette famille bien intentionnée dans un hôpital psychiatrique d'où il devait ressortir laminé, ne peignant plus par la suite que des portraits conventionnels de la haute bourgeoisie. »

<sup>455</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 119.

<sup>456</sup> H. Guibert, *La Pudeur ou l'Impudeur*, Paris, Prod. Pascale Breugnot, TF1, 1992 (diff. 30 Janvier).

<sup>457</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 103 : « Le corps de la photo érotique est un corps manipulable, on peut le prendre par la main, et le mener vers la pornographie, vers sa pornographie. On fantasme : voilà ce que j'aimerais faire avec ce corps-là, voilà ce que j'aimerais toucher, voilà à quoi j'aimerais le soumettre, à quoi j'aimerais qu'il me soumette. C'est un corps ouvert, possible, un corps flou. Le corps de la photo pornographique est un corps bloqué, hyperréaliste, gonflé et saturé. [...] Le corps érotique est une bonne pâte : je le malaxe comme je veux, je l'inverse, je lui fais dire autre chose que son texte, je le

érotique<sup>458</sup>. M. Foucault évoque l'importance prise par le sexe comme enjeu politique. Il explique comment la sexualité constitue le chiffre de l'individualité par une discipline du corps qui est administrée selon « un certain discours raisonnable, limité, canonique et vrai sur le sexe - une sorte d'orthopédie discursive »<sup>459</sup>. M. Foucault se demande si cette mise en discours du sexe n'a pas pour fonction d'exclure ces « sexualités errantes ou improductives »<sup>460</sup> qui ne sont pas soumises à l'économie de la reproduction et aménager une sexualité économiquement utile et politiquement conservatrice. H. Guibert est porteur d'une « différence de base »<sup>461</sup> décrite à travers cette petite dépression au cœur de la poitrine (*pectus excavatum*) puis mise en évidence par le regard et le discours du père. L'homosexualité, à travers ce dernier, est frappée d'insatisfaction et de stérilité. Elle porte en elle la mort comme la pourriture de sorte que la vraie jouissance est hétérosexuelle puisque portée vers la reproduction<sup>462</sup>. Le narrateur de *Mes Parents* est « un enfant infirme »<sup>463</sup>, « l'arbre stérile, qui ne peut pas porter de fruits », le « fils infécond », celui qui « n'a rien donné en contrepartie [qui] a court-circuité la chaîne vitale. » et que justifie l'avarice (tant financière qu'affective) du père, « maillon d'une longue chaîne de folie mesquine », à se déplacer de Niort à Paris pour venir reprendre un appareil à disques obsolète ainsi que sa déception à ne pas repartir avec les

---

double, et il n'a pas de fatigue, il se décolle du papier pour emplir ma tête, je fais un bout de chemin avec lui, il fait tout ce qu'on lui dit. ».

<sup>458</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 91 : « La présence (la dynamique) de ce champ aveugle, c'est je crois, ce qui distingue la photo érotique de la photo pornographique. La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche ; pour moi, pas de *punctum* dans l'image pornographique ; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore : l'ennui vient vite). La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir ».

<sup>459</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op.cit.*, p. 40.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>461</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 68.

<sup>462</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 134. : « Les livres lus : *La confusion des sentiments* de Stefan Zweig (début du cahier de citations), l'épisode de la chambre et du dégoût, de la jouissance et du vomissement dans *L'Enfance d'un chef* de Sartre, le corps à corps du lépreux et de Julien dans la nouvelle de Flaubert : l'étreinte à l'homme qui monte au ciel, l'étreinte mêlée de pourriture. La fatalité de l'homosexualité : source d'insatisfaction (corrobore le discours du père qui dit que la vraie jouissance se prend avec la femme, que le plaisir masturbatoire est un plaisir mineur, dérisoire, inférieur, dégradé). ».

<sup>463</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 136 et p. 161.

fruits du bananier que possède le fils comme s'il fallait à tout prix se dédommager<sup>464</sup> du « fils handicapé »<sup>465</sup>. L'adjectif en lui-même dénote cette prise en charge par la pratique médicale d'un discours sur la sexualité normatif justifiant ce que M. Foucault nomme « les racismes d'Etat » en les fondant en « vérité »<sup>466</sup>. C'est dans *Mes Parents* tout ce que suscite d'odieux l'adjectif « sanitaire » accolé à la fonction vétérinaire du père et l'adjectif « corrective » qualifiant la gymnastique que l'enfant doit subir afin de remodeler son corps et, métaphoriquement, sa sexualité. Un lien existe entre la modélisation du fils comme capitalisation, sa conservation et sa sexualité comme forme d'émancipation et d'individualisation. La sœur du narrateur de *L'Image fantôme* est prise en photographie à fin de conservation et de fétichisme : garder par devers soi la poitrine de sa fille à sa plus grande beauté avant qu'elle ne soit perdue et caresser indéfiniment l'objet capitalisable de ses yeux. H. Guibert est, comme l'écrit Roland Barthes, de lui-même : « un être pour rien »<sup>467</sup>. Quittant le cadre idéologique prescrit, il est pervers, au sens étymologique cependant qu'il rompt la loi du père et se détourne d'un modèle sexuel. En cela, peut-être, il « déshérite » le père qui se soucie de retrouver ses biens dans ses visites de Niort à Paris. Le corps est directement associé à l'argent comme un capital vital, qu'à travers le sida, le fils les défiant, les parents ne reprendront pas à leur compte<sup>468</sup>. Inversement, Hervé est un fils déshérité en cela que lui sont refusés symboliquement les biens du père. Le déshonneur que suscite le fils lui confère une valeur éthique nouvelle. Le déshonneur devient en soi la seule dignité de l'auteur à s'affirmer tel qu'il est. Ainsi, les déshériter fait écho au fait de ne posséder rien et est en soi une manière de se déshériter dont on comprend le

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>466</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, *op.cit.*, p. 73.

<sup>467</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>468</sup> H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op.cit.*, p. 63. « Non, mes chers parents, vous ne récupérerez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. ».

« besoin »<sup>469</sup> quand ce « rien » signifie que l'on est soi. En quoi le corps devient-il donc innommable ?

## 2-2-Le corps innommable

Muzil est décrit comme « se tord[ant] littéralement de rire au moment où l'on attendait de lui qu'il soit sérieux comme un pape pour statufier un des règlements de cette histoire des comportements dont il minait les bases ». Muzil alias M. Foucault, par cet éclat de rire, anéantit les bases de son travail comme il ruine son image sérieuse de pape, sa paternité. Par ce travail de déconstruction, propre à R. Barthes également tel qu'il est décrit par A. Robbe-Grillet<sup>470</sup>, il renonce à faire de lui comme de sa pensée sa propre statue et « ruin[e] les fondements du consensus sexuel [comme il mine] les galeries de son propre labyrinthe. »<sup>471</sup>. M. Foucault en écrivant une *Histoire de la sexualité* s'intéresse à déconstruire le consensus sexuel, c'est-à-dire à relativiser les modèles imposés<sup>472</sup>.

Les pouvoirs médical, psychiatrique, confessionnel, pédagogique qui prennent en charge la sexualité se font un devoir de donner un nom de baptême à tous ces fils qui échappent par leurs pratiques « contre-nature » à la loi et au système de l'alliance familiale. La mise en discours du sexe est un système de surveillance et de visibilité permanente et, ce faisant, de mise à l'écart des formes de sexualité qui ne sont pas soumises à l'économie stricte de la filiation et de la reproduction.

Le corps du « jous errant » est un corps ambigu, à la fois homme et femme. C'est la figure emblématique de Don Juan. Ce qui est condamnable dans le

---

<sup>469</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 109.

<sup>470</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 64 : « Il s'était retiré de ce qu'il disait au fur-et-à-mesure [...] Il donnait le troublant exemple d'un discours qui ne l'était pas : un discours qui détruisait en lui-même, pied à pied, toute tentation de dogmatisme. ».

<sup>471</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 36-37.

<sup>472</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité* I (1976), II, III (1984), Paris, Gallimard, 2007.

regard du père est davantage le fait d'avoir une sexualité indiscernable qu'une sexualité hérétique. Le plus inquiétant pour le pouvoir est ce qu'il ne voit pas car cela signifie qu'il perd alors tout contrôle. Ainsi, ce n'est pas en vain que les figures sexuelles ambiguës sont toujours les proies du pouvoir. L'ambiguïté sexuelle, cet hermaphrodisme comme cette androgynie intérieurs, menacent la loi qui distingue les sexes. Distinction dont dépend un ordre politique. Normaliser nécessite une homogénéité. Nommer les écarts des conduites individuelles ne permet que de définir des niveaux et des catégories dans le but de différencier. Or, l'indifférenciation des genres rend impossible ce jeu de pouvoir.

L'autofictionnaliste à l'image du « jous errant » refuse un nom comme il refuse toute mémoire et tout enracinement. Le refus du nom est d'une symbolique évidente. Refus du patronyme comme du nom du père, de sa filiation et de sa loi. L'expérience de Muzil<sup>473</sup> est signifiante. M. Foucault dont le souci, atteint du sida, est de changer de nom de manière similaire aux juifs en temps de guerre ou sous l'Inquisition. Au bureau des décès de l'hôpital, la mention du sida comme cause du décès est une information honteuse et même dangereuse si toutefois l'on remontait par le nom du père justement, Foucault, à la famille et à ses membres. Le souci d'anonymat ou même du pseudonyme est une manière, nommé par l'ordre patriarcal comme une menace, d'éviter des mesures d'opprobre et de représailles. Le « jous errant » dans son absence de nom a-t-il ce souci ? Certainement pas. Le corps sans nom, au contraire, est un motif de provocation et d'atteinte au corps institutionnel du père.

Sans nom, le fils n'est plus visible. Il évince toute procédure d'examen, de surveillance dont le but est de donner prise à une conduite, d'imposer une

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 26 : « Son nom était devenu une hantise pour Muzil. Il voulait l'effacer. [...] je lui suggérai de publier son article sous un nom d'emprunt [...] je repensai à ce pseudonyme funeste qui ne vit jamais le jour », p. 28 : « effacer son nom [...] il visait à faire disparaître son visage [...] faire dos à l'assistance tout autant que d'échapper à un miroir », p. 115 : « “ Cause du décès : sida ”. La sœur avait demandé qu'on biffe cette indication, qu'on la rature complètement, au besoin qu'on la gratte, ou mieux qu'on arrache la page et qu'on la refasse, bien sûr ces registres étaient confidentiels, mais on ne sait jamais ».

discipline, un système correctif de sanctions, un savoir. Cela fait de lui un hérétique, c'est-à-dire un démon. Selon l'étymologie un *daimon*, c'est-à-dire en grec, un dieu, celui qui sait. Il n'est pas sujet d'opprobre à cause de son ignorance mais à cause de ce qu'il sait. Le « jouis errant » en se soustrayant au regard du père garde par devers lui un savoir sur son corps qu'il dénie au père.

Ces pères en leurs déclinaisons multiples n'apprécient pas trop que l'on détienne ce savoir à leur place. Les provocations ironiques de J.-P. Sartre, S. Doubrovsky ou A. Robbe-Grillet à l'égard des psychanalystes l'attestent. C'est la menace de les renverser. Il ne faut pas trop savoir, ne pas en savoir plus qu'il ne faut. Le savoir du père est un savoir sur le désir. A savoir ce qu'il est bon ou mal de désirer. Ce désir devient illégal à partir du moment où il n'est plus dans la légalité d'un savoir. Le fils dans l'autofiction déclare qu'il est le seul à détenir ce savoir sur son désir. Il n'est pas possible de dire qu'il le nomme mais qu'il le *dé-nomme*, c'est-à-dire l'appréhende comme étant innommable. Il est dans sa sexualité dans un travail d'oubli des formes apprises, de désintrinsication des modèles de savoir imposés. L'innommable du corps affirme qu'il n'y a pas de norme comme de savoir au sujet de sa sexualité si ce n'est l'expérience ou l'errance. C'est donc tout le rapport au savoir comme à la vérité du père qui est ici remis en cause à travers la relativisation du consensus sexuel.

Mais l'innommable est à prendre au double sens du terme en cela que l'autofictionnaliste, comparable au cynique évoqué par M. Foucault, se plaît à nommer l'innommable. Nommer l'innommable correspond à cette conception de la vérité comme scandale. Il faut risquer sa vie non seulement en disant la vérité mais par la manière même dont on vit. C'est toute la question de la pudeur et de l'impudeur qui est au centre non seulement de l'écriture guibertienne mais également de l'écriture autofictionnelle. L'on a assez taxé l'autofictionnaliste d'exhibitionnisme sans vraiment se demander quelle en était la fin philosophique si l'on considère que la vérité dans l'autofiction devient une question à la fois éthique et politique (s'interroger sur les conditions du

dire-vrai, à savoir sa différenciation éthique par le sujet et les conditions politiques dans lesquelles ce dire-vrai a liberté ou devoir de se réaliser). M. Foucault explique que le thème de la vraie vie, celui de la vie non dissimulée est central dans la tradition philosophique. Reprenant l'étymologie de *l'alêtheia* ou vérité, il évoque la structure négative du terme. *L'a-lêthes* est ce qui n'est pas caché et est donné au regard dans son entier, ce qui est complètement visible en son entier sans qu'aucune partie ne soit dérobée ou scellée<sup>474</sup>. Cette transparence de la vraie vie est celle d'un sujet qui, parce qu'il n'a rien à se reprocher de honteux, peut vivre non dissimulé. Ainsi, être vrai, c'est être conforme aux attentes de tous s'il en est ainsi ou ne pas l'être et pouvoir s'y confronter.

Ce thème de la non-dissimulation est repris par le cynisme mais dans une sorte d'altération, de transvaluation qui vise en appliquant à la lettre, en radicalisant le principe de la non-dissimulation à se soustraire au code de la pudeur. M. Foucault évoque une dramatisation, une théâtralisation de ce principe. Entendons, une instrumentalisation radicale. H. Guibert évoque le sida comme un paradigme dans son projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible<sup>475</sup>. Dire l'innommable, c'est-à-dire l'indicible sida, participe d'un projet de dévoilement d'une vérité nue. La radicalisation du principe de non-dissimulation s'accompagne d'un retournement de ses effets. Tout montrer et exposer le corps dans sa naturalité est une manière d'appliquer le principe mais sans reprendre les convenances habituelles et coutumières de la pudeur, c'est-à-dire en mettant en scène son indifférence à l'opinion et au regard d'autrui. Le film autobiographique *La pudeur ou l'impudeur*<sup>476</sup> mettant en scène le corps nu et mourant du narrateur, dans les scènes les plus triviales comme aux toilettes (pensons à l'œuvre de F. Bacon intitulée *Triptyque mai-juin 1973* représentant

---

<sup>474</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, op.cit., p. 201.

<sup>475</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 264.

<sup>476</sup> H. Guibert, *La Pudeur ou l'Impudeur*, op.cit..

cette même scène<sup>477</sup>) est une forme de narration qui consiste à exposer le corps dans sa naturalité première. Ici, la vérité est liée à l'exposition publique, à cette subversion du principe de non-dissimulation consistant à affirmer qu'il n'y a rien de mal dans ce que veut la nature et dans ce qu'elle a inscrit en nous. M. Foucault, rappelant l'étymologie du cynisme, évoque la vie *kunikos*, la vie cynique comme une vie de chien indifférente au regard humain. Ainsi, le titre du livret pornographique écrit par H. Guibert, *Les Chiens*<sup>478</sup>, ne semble pas anodin : référence au corps dans sa bestialité première, dans sa sexualité nue, corps attaché à rien si ce n'est à la satisfaction de ses besoins immédiats que l'auteur associe à l'homosexualité et, notamment, à celle de T. dans *Le Mausolée des amants*<sup>479</sup>. La vie cynique telle qu'on la retrouve dans l'œuvre autofictionnelle est cette reprise du principe de non-dissimulation comme de la procédure d'aveu mais également son retournement scandaleux. Cette vraie vie du philosophe comme une vie capable de n'avoir honte de rien devient la vie impudique et éhontée du cynique<sup>480</sup>.

Dans cette impudeur se lit évidemment une critique de la « vie vraie » ou de la vérité obéissant à la loi de la pudeur. Elle révèle une manière d'envisager le rapport de sa vérité à la loi par une réduction de l'opinion d'autrui. Le malade du sida l'est autant du regard que l'on porte sur lui. La maladie est ici symboliquement l'opinion courante et discriminatoire que l'on porte sur lui. Se montrer nu revient à se guérir de l'opinion d'autrui en même temps qu'à réduire autrui à soi-même. Soudain, l'animalité du corps (*Les Chiens*, la scène de

---

<sup>477</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 530 : « Ma nudité dans la vidéo est d'un ordre pictural et documentaire, pas exhibitionniste. ».

<sup>478</sup> H. Guibert, *Les Chiens*, Paris, Minuit, 1982.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 34 : « J'ai rayé tout le passage sur la ressemblance de T. avec un chien, car il me semblait trop grossier, et pourtant : j'évoquais sa bisexualité, qui est un fait presque animal ; le fait que dans la baise la bestialité est un des fantasmes qu'il imprime (le fantasme de la rapidité du plaisir) ; son attachement sentimental, mais son infidélité constante (se retourner sur le dernier corps passé) ; tout son tempérament enfin : son goût de la promenade, du furetage, de la drague ; sa bonne humeur - il remuerait presque la queue - alternée avec des moments de mélancolie boudeuse ; son grand amour des chiens, qu'il aborde presque comme des frères, partout, dans la rue ; sa satisfaction à retourner les poubelles. Il aura fallu mettre beaucoup de " presque " dans ce passage pour atténuer la grossièreté de la comparaison mais elle n'est pas si fausse. ».

<sup>480</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 224.



défécation dans *La Pudeur ou l'Impudeur...*) prend une valeur positive. M. Foucault évoque cette animalité comme un point de différenciation dans l'Antiquité. C'est en se distinguant de l'animal que l'être humain manifestait son humanité comme être raisonnable, c'est-à-dire soumis à des codes qui tiennent justement à une pudeur hygiéniste.

La naturalité du corps entre bien sûr dans une symbolique politique toujours actuelle car mettant en scène la rivalité du fils au père. La vie impudique symbolise l'affirmation d'une existence naturelle et animale singulière insoumise aux règles de la pudeur, c'est-à-dire à un regard qui fait loi. L'impudeur dont fait preuve l'autofictionnaliste appartient à tout un imaginaire révolutionnaire et gauchiste affirmant que la vérité se manifeste par un mode de vie scandaleux en rupture avec le mode conventionnel manifestant la valeur d'une vie autre qui, elle, est véritable en ce sens d'authentique. L'innommable impudeur, c'est l'authentique naturalité du fils libéré du regard du père et des codes mensongers de la pudeur. L'autofictionnaliste dans ce jeu cynique de l'innommable et de l'impudeur participe d'une exaltation de la vie nue, primitive, livrée à son animalité comme une manifestation festive et scandaleuse de la vérité, une destitution des valeurs patriarcales. Toute cette rhétorique gauchiste se retrouve évidemment dans les mouvements culturels des années 70 évoqués en filigrane dans *Fils*. Ce jeu autofictionnel faisant du corps un innommable dans les deux sens du terme revient à faire de la naturalité un devoir, un exercice d'émancipation, une aventure.

### **2-3-Le corps comme aventure**

La photographie érotique, qui peut ne pas montrer son sujet, le voiler ou le laisser dans le flou, semble définir le rapport idéal du sujet à son corps et à sa sexualité. Comme l'écrit R. Barthes « l'image lanc[e] alors le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir. », « c'est un corps ouvert, possible » écrit H. Guibert. Le

fait que le sujet dans l'autofiction se donne à voir comme voilé lance le désir de s'écrire hors-champ, ouvre un hors-texte comme si nous fermions les yeux pour mieux imaginer à partir de cette image d'autres images, un scénario : « (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence) »<sup>481</sup>. La photographie érotique « entraîne le spectateur dans un hors-champ et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. ».

Ainsi, en va-t-il de la préférence de H. Guibert pour « les photos loupées, floues ou mal cadrées » qui appartiennent à une « esthétique photographique décalée du réel »<sup>482</sup>. Elles ont toujours un décalage, un détail qui les rend énigmatiques et suscitent l'imagination<sup>483</sup>. Il est alors possible de réécrire une autre histoire familiale. Les photos floues ou mal cadrées sont prises par « les enfants ». C'est une esthétique décalée parce que naïve, se situant hors-cadre idéologique, c'est-à-dire non corrompue. L'enfance ici tient de la spontanéité comme d'une absence de censure ou d'un désir authentique. H. Guibert recherche la photographie qui présenterait un mystère ou une énigme, c'est-à-dire comme ces images floues, mal cadrées ou loupées, une image qui serait constituée d'un manque dans ce qu'elle donne à voir et ne serait pas saturée de sens ou, facticement pleine, triomphante et irrécusable. Le corps pornographique célèbre l'idolâtrie du sujet à son propre corps comme à sa propre sexualité. Le modèle est patriarcal, c'est-à-dire hétérosexuel. C'est un corps comme une sexualité factice, c'est-à-dire fabriqué à travers la forme standardisée des corps.

---

<sup>481</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., p. 89.

<sup>482</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 40 : « Mais les photos que je trouve bonnes, moi, sont toujours les photos loupées, floues ou mal cadrées, prises par les enfants, et qui rejoignent ainsi, malgré elles, le code vicié d'une esthétique photographique *décalée du réel*. » (C'est nous qui soulignons).

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 42 : « je cherche [...] une photo énigmatique, ou une photo qui poserait un mystère. [...] une ressemblance qui remettrait en cause, un geste ébauché trouble [...] qui réécrirait une autre histoire familiale. ».

Le corps sexuel comme le sujet doit pouvoir exister à travers le principe d'aventure hors de toute posture préétablie<sup>484</sup>. L'aventure est étymologiquement ce qui doit advenir, l'à venir. C'est en terme sartrien le projet. R. Barthes prend, pour exemple, les célèbres gros plans de sexe de Mapplethorpe qui passent, « du pornographique à l'érotique, en photographiant de très près les mailles du slip : la photo n'est plus unaire, puisque je m'intéresse au grain du tissu. »<sup>485</sup>. Les mailles du slip donnent à voir un sexe voilé qui constitue ce que R. Barthes nomme une « disturbance ». Le corps érotique n'est pas défini mais à définir. Ce n'est pas un corps et une sexualité modélisés, lisses, interchangeables mais singuliers, faits de manques, sans cesse à inventer.

R. Barthes écrit que « le *punctum* est un "détail", c'est-à-dire un objet partiel [qui] ne fait pas acception de morale ou de bon goût ; le *punctum* peut être mal élevé. [...] Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est métonymique. »<sup>486</sup>.

L'érotisme serait une sorte de *punctum* mal élevé, un détail impertinent ou un décalage incongru qui ouvrirait, par cette expansion métonymique, un champ aveugle. Soudain « *l'objet parle*, il induit, vaguement, à penser » et c'est précisément parce que l'image appelle à un hors-texte parce qu'« elle est *pensive* » que la photographie est « subversive »<sup>487</sup>. La transgression se situe dans cette traversée du cadre défini par le photographe que le *punctum* ouvre, « détail » qui attire et dont « la seule présence change ma lecture [...] c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. »<sup>488</sup>. La photographie pornographique, contrairement à la photo érotique, est « unaire », « lorsqu'elle transforme emphatiquement la "réalité" »

---

<sup>484</sup> R. Barthes, *La Chambre claire, op.cit.*, p. 38 : « Le principe d'aventure me permet de faire exister la photographie. »

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 71.

sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. »<sup>489</sup>. C'est précisément ce détail incongru qui fait vaciller l'image première et ouvre un hors-champ. Pour exemple, cette photographie « Le fiancé », qui illustre la première de couverture du *Mausolée des amants*, donne à voir un sujet voilé et crée un manque qui suscite un désir de fiction. Le manque naît de cette rupture et de ce décalage entre le signifiant et le signifié. L'image n'est plus « unaire » mais duelle. Le corps du jeune homme nu apparaît comme un signifiant impertinent qui fait vaciller le signifiant premier et naturel du voile comme masque (le masque crée le manque) et laisse là « [...] un sous-signifié, [...] une ombre de signifié, [...] une absence »<sup>490</sup>. Cette absence appelle hors-champ la traversée du cadre (transgression et levée du manque) et la construction d'une image (et même d'un scénario). Cette nouvelle image sera nécessairement construite de ce signifiant impertinent, le corps du jeune homme dont les sèmes glisseront vers ce nouveau signifié laissé vacant : le jeune homme nu recouvert du voile de mariage devient dans l'imaginaire, le hors-champ, le marié à venir. Le voile signifie le mariage, c'est-à-dire une cérémonie propre à l'ordre patriarcal et hétérosexuel ; son détournement est évidemment signifiant. Il suppose la liberté de penser sa sexualité autrement que selon le modèle déposé.

Pour être plus précis, ce signifiant impertinent apparaît comme un signifiant surnuméraire accolé au signifiant premier et naturel qu'il vient corroder, le désignant comme sous-numéraire laissant un signifié vide qu'il vient coloniser en tant que nouveau signifiant naturel. Comme dans un palimpseste, il y a toujours rémanence du signifiant naturel premier. Apparaît une forme mixte entre le signifiant naturel premier et le signifiant naturel nouveau qui vient là mimer quelque chose de celui-ci qui lui est désormais

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>490</sup> F. Evrard, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 41 : « Le signifiant qu'il choisit est détaché de son signifié naturel, qui n'apparaît plus, si l'on fait l'effort pour le laisser paraître qu'à la façon d'un sous-signifié, d'une ombre de signifié, d'une absence. ».

subordonné (postérieur). H. Guibert décrit très bien ce fondu enchaîné<sup>491</sup>. Ce signifiant impertinent vient diaboliquement discuter la légitimité de ce signifiant premier, entre dans la place forte, la vide et s'installe sur le trône du signifiant naturel, ce qui s'apparente à un coup d'état sémantique. Le « fiancé » semble vouloir discuter de la légitimité du mariage, c'est-à-dire du modèle hétérosexuel. Plus que cela, le tulle du voile a des résonances personnelles pour H. Guibert. Outre le caractère érotique du voile sur un corps nu attribué par J.-P. Sartre à J. Genet<sup>492</sup>, c'est le tulle des moustiquaires dans *Mes Parents* symbolisant la prise en charge du corps ensuqué par la bienveillance paternelle ou le corps de la mariée prise dans l'ordre patriarcal du mariage. Ce corps clos, soumis à un modèle comme à la prise photographique, devient un corps nu érotiquement mis en scène. Le travestissement du modèle hétérosexuel du mariage sur le mode de l'érotisme homosexuel signifie tout à la fois la désincarcération idéologique du corps et son ouverture sur le thème du voile et du désir, c'est-à-dire de l'aventure.

#### **2-4-Ces sexualités errantes et improductives**

La sexualité comme aventure est autofictionnelle autant qu'existentielle. Le sujet entre, politiquement, dans la catégorie des sexualités errantes et improductives qui rompent avec la loi. Le donjuanisme ou le nomadisme sexuel y correspondent. Don Juan et ses autres avatars reviennent sous la plume de S.

---

<sup>491</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 531 :« (Il faut déjà avoir vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon, on ne les comprend pas, on ne les vit pas, on peut en faire la synthèse, la vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue. Mais la vidéo permet de faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse. Reconstituer en vidéo un instant vécu est un peu moins impossible qu'avec la photographie, qui produit alors un faux : avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, de l'instant nouveau avec, comme en superposition, dans un fondu enchaîné purement mental, le souvenir du premier instant. Alors l'instant présent qui est attrapé par la vidéo a aussi la richesse du passé.) ».

<sup>492</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, *op.cit.*, p. 542, note 1.

Doubrovsky comme sous celle d'A. Robbe-Grillet : Casanova<sup>493</sup>, Don Juan, Valmont<sup>494</sup>... Une *déliation* systématique tend à faire émerger l'individu. Deux forces centripète (« labyrinthe des ténèbres Phèdre descendue repli des tripes femme centripète ») et centrifuge (« homme se déploie espace se déplie [...] homme centrifuge en vadrouille voyage ailleurs alibi aime pas beaucoup s'habiter sortir de soi »<sup>495</sup>) s'affrontent de sorte que le sujet ne peut se sentir exister que dans un double mouvement d'immersion-émersion, une femme permettant d'échapper à l'autre : « ça tourne à l'infini COMME ÇA QUE J'AIME »<sup>496</sup>, « ma devise *Je sème à tout vent J'essaime à tout ventre* »<sup>497</sup>. Il ne peut désirer que cet ailleurs ou cet autre qui lui échappe encore<sup>498</sup>. Sujet « atopique », il désire toutes ces femmes<sup>499</sup> et aucune. C'est l'image du libertin qui prévaut à travers cette sexualité dont l'enjeu est politique. Le protagoniste de *L'Homme qui ment* dont il écrit qu'il est inspiré du *Don Juan* de Kierkegaard, « ce personnage qui a choisi sa propre parole comme fondement de la vérité, contre la parole de Dieu », est « un libertin » à l'image du *Don Juan* de Mozart qui préfère sa parole à celle de Dieu représentée dans le film par celle de la société communiste. Référence qui se double de celle de *Boris Godounov*. Dans le drame de Pouchkine, et dans l'opéra de Moussorgski, Godounov est le faux tsar qui a assassiné le tsarévitch Dimitri. Il prend le pouvoir et règne, mais il est poursuivi (comme *Don Juan* par le Commandeur) par le fantôme du tsarévitch assassiné<sup>500</sup>. Puis est évoquée la figure de K., l'arpenteur dans *Le Château* de Kafka dont il est

<sup>493</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 165 : « feu Casanova, avec yeux de vieux, rougeoyants, larmoyants, qui dégoulinent de chassie nostalgique. Stupide, sans pouvoir bouger, cloué au sol. Ma dégradation me transperce. ».

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 198 : « pour pousser plus avant sur la carte du Tendre, plus tard, même à la Valmont, même à la hussarde, séduction subtile, assauts foudroyants, il fallait vaincre, don Juan sans résistance n'est plus irrésistible ».

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 403-404.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>497</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 475.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 462 : « PRÉSENTE JE VOUS FUIS ABSENTE JE VOUS TROUVE », p. 475 : « dans le comportement de Phèdre JE L'ÉVITAIS PARTOUT JE PRESSAI SON EXIL éviter-exiler il s'agit toujours d'un DÉPLACEMENT DU SUJET il s'agit d'écarter par la FUIE la rencontre impossible la PRÉSENCE INTERDITE désir de l'Autre toujours lié à son évanescence ».

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 185 : « Les femmes, je les veux pour moi, tout seul, entières. Je rêve d'un amour sans partage. », p. 121 : « Je les voudrais toutes ».

<sup>500</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 67.

écrit qu'« il est la loi, en même temps qu'il est le criminel »<sup>501</sup>. C'est la dramatique existentielle et sexuelle de l'errance : l'infraction crée un nouvel ordre qui appelle à une nouvelle transgression.

Le sado-érotisme est également un fantasme de détachement et de différenciation. Là encore comme dans le donjuanisme, il s'agit de rompre les liens et d'éviter toute causalité. Le sujet ne peut s'envisager comme conséquence du désir de l'autre, c'est-à-dire être désiré mais ne peut être que principe, c'est-à-dire être désirant. E. Bizouard évoque un texte de Stoller soulignant dans le sadomasochisme « la dimension ubiquitaire et le désir de "tout faire par soi-même" ». Le sado-érotisme est un auto-érotisme à travers lequel le sujet s'affirme aux dépens d'un objet ressenti de manière trop fusionnelle et *désindividuelle* de sorte qu'il est réduit à l'état d'instrument<sup>502</sup>. Le sadomasochisme est une attaque contre ces liens afin d'en émerger. Détruire l'objet fantasmatiquement est la seule manière de dire non et d'exister<sup>503</sup>. Ainsi, A. Robbe-Grillet déclare-t-il que « Le crime sexuel a un rôle privilégié dans la recherche de l'affirmation du moi »<sup>504</sup> ; rompre les liens avec le désir de l'autre a une fonction existentielle. La première évidence qui apparaît lors de ces scènes sado-érotiques est une crainte d'engloutissement face à une nature sexuée<sup>505</sup> semblable à celle de Roquentin dans *La Nausée*. Maîtriser cette nature

---

<sup>501</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 76-77.

<sup>502</sup> E. Bizouard, *Le Cinquième Fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, P.U.F., 1995, p. 42-43 : « Le défi auto-érotique consiste à s'affirmer dans un plaisir indépendant, *en dépit* de la présence éventuelle de l'objet. En effet, l'incendie doit être éteint là où il commence en permanence : du côté de l'objet. [C'est le] début d'une différenciation que la fusion, elle, ne permet pas et que l'excitation par l'objet gêne, l'apport libidinal de l'objet, trop *liant*, peut toujours être ressenti comme une menace de désappropriation. [Ainsi,] Toute présence humaine investie comme excitante peut insupporter. ».

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 45 : « Ce mouvement permettra au sujet naissant de se représenter son existence propre, et de quitter l'indifférenciation fusionnelle où il était immergé, où il commençait à sombrer corps et biens. [...] Dire " non " peut bien aller parfois jusqu'à détruire fantasmatiquement l'objet. Sacher-Masoch écrivait : " La nature nous a donné la destruction comme moyen d'existence " . ».

<sup>504</sup> A. Robbe-Grillet, « Le Monde 1978 », *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 446.

<sup>505</sup> J. Poirier, *Les Ecrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p. 144-145 : « Cette peur du féminin constitue d'ailleurs l'une des clefs des *Romanesques*, où l'auteur, tel Roquentin à Bouville, se montre cerné par une nature sexuée, comme ces plantes marines, sur une plage de Floride, en qui il voit autant de " dents de la mer " à même de retenir " tout ce qu'apporte le flot " (*DJC*, 121) ; où surtout Robbe-Grillet dit avoir failli se noyer, enfant, au lieu dit le " Minou ", avalé par ce " petit chat fragile à la toison soyeuse " dans lequel on peut voir l' " image la plus rassurante du sexe féminin ", mais qui, sans crier gare, est susceptible d'ouvrir brusquement " sa bouche rouge aux dents de requin " (*DJC*, 10) et de

représentée essentiellement par la mer et à sa capacité à retenir le sujet (les algues, les trous d'eau, les vagues...) revient à se couper de ses racines et à, ainsi, demeurer maître et libre. La contrainte est un phénomène essentiel de l'acte sado-érotique. Il faut contenir, maîtriser le sujet de sorte qu'il devienne objet : « le sujet n'y existe que dans la contrainte qu'il exerce sur l'autre. ». A. Robbe-Grillet défend les effets bénéfiques du sadisme dans une visée politique et existentielle. La sujétion de l'autre donne en retour le violent poids de son action et, ainsi, de sa propre réalité. De même, si l'opinion commune admet que ma liberté doit prendre fin là où commence celle de l'autre, alors la contrainte imposée à l'autre est la source de ma vraie liberté. C'est dans la soumission de l'autre que le sujet peut, seul, exister.

Donjuanisme et sado-érotisme se définissent comme une sexualité vécue sur le mode de la rupture avec le modèle patriarcal du mariage. Modèle qui définit une sexualité économiquement utile et politiquement conservatrice en ce sens qu'il vise à la reproduction, c'est-à-dire à l'inscription du sujet dans une chronologie, une causalité, une filiation. Or, « l'érotisme ne fait pas d'enfants, c'est un pur mouvement de l'esprit, un pur mouvement créateur qui, tel le séducteur de Kierkegaard, traverse le monde - c'est-à-dire le néant - sans y laisser de trace. »<sup>506</sup>. Rompre avec ce modèle revient à dénier tout lien comme toute perspective antérieure et extérieure, toute raison préétablie censée faire loi au désir du sujet, toute appartenance au corps parental comme au corps social. Considérant le corps comme un enjeu politique, l'homosexualité participe d'une même manière à ruiner l'économie familiale à travers le choix d'une sexualité qui évince toute « plus-value », refusant que le corps soit un « capital » et instaurant au contraire la notion de « gratuité ». L'homosexuel est

---

dévorer vivant l'imprudent. *Avec complaisance*, l'œuvre se place ainsi d'elle-même sous le signe du « vagin à dents » (*AE*, 231), qui a émasculé Siegfried (*AE*, 82) et que redoutent, sans le dire, « Cœur Simon », pris de panique quand Carmina se frotte à lui (*AE*, 79), ou Corinthe, pareillement effrayé par les caresses de Marie-Ange (*DJC*, 52). » (C'est nous qui soulignons).

<sup>506</sup> A. Robbe-Grillet, « L'ordre et son double 1967 », *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 97-102.



comme l'écrit R. Barthes un être pour rien. Il a ruiné la chaîne vitale et n'a rien donné en échange de la vie qui lui fut donnée. L'enjeu politique autant qu'existential de l'homosexualité est énoncée dans *Mes Parents* à travers l'évocation du F.H.A.R, Front homosexuel d'action révolutionnaire<sup>507</sup>. Les résonnances révolutionnaires d'extrême-gauche associées à l'homosexualité laissent présumer que l'hétérosexualité appartient à un modèle conservateur et normatif. Être homosexuel et révolutionnaire fait référence au contexte socio-culturel des années 70 et à cette *Gay Revolution* qu'évoque S. Doubrovsky dans *Fils* cependant qu'il légifère sur le statut politique de la sodomie<sup>508</sup>. Dans cette perspective, être homosexuel est une manière de libérer sa sexualité du corps parental et de s'émanciper.

L'aventure a également un rapport étroit à l'errance. L'infidélité ou la trahison ont des vertus réformatrices. La sexualité soumise au nombre et au hasard rompt avec le modèle hétérosexuel du mariage dont le partenaire unique est motif d'affectivité, de conservatisme et de filiation. La sexualité autofictionnelle s'ouvre sous le signe de la recherche et de l'expérimentation. La répétition en est le chiffre.

L'autofictionnaliste prône une contre-idéologie du modèle et de l'imitation touchant à la valeur du corps dans l'économie familiale. Le corps, constitué à travers la sexualité, un enjeu politique. Il faut, en quelque sorte, être en ce domaine également un « bon élève ». L'autobiographe tend à se conformer à des modèles déposés et imposés. Sa posture sexuelle s'adapte à un sens préétabli. C'est une sexualité économiquement utile et conservatrice fondée sur la filiation et la reproduction. La capitalisation du sujet et sa modélisation doivent être fructueuses et donner, à l'aune de l'investissement, une plus-value narcissique. Le sujet doit être dans sa sexualité, forme d'individualisation et d'émancipation, une conséquence à un principe lui préexistant. C'est une

---

<sup>507</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 91.

<sup>508</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 322-323.

sexualité conservatrice en ce sens où d'une part, c'est le lien et l'enracinement qui prévalent et, d'autre part, la soumission de la sexualité du sujet à une perspective antérieure et extérieure.

L'autofictionnaliste, s'inscrivant dans les mêmes topiques de gauche, tend au contraire, à lever la censure supposant qu'elle fonde la liberté et l'authenticité du désir ; c'est toute la pertinence de l'opposition entre érotisme et pornographie. Cette dernière impose tout un discours sur la sexualité ayant préemption et visant à la modéliser ou à la légiférer cependant que l'érotisme suppose que le désir se définisse de lui-même, en dehors de toute perspective légale, innommable, en-deçà de tout savoir, soumis au seul principe de l'aventure. Ainsi, le paradigme de « la ruine » réapparaît à travers les formes d'une sexualité erratique et improductive. Donjuanisme, sado-érotisme et homosexualité deviennent des figures existentielles, le sujet se refusant au désir de l'autre comme il se refuse à toute posture dogmatique quant à sa sexualité. Comment le sujet s'inscrit-il dans une contre-idéologie parodique systématique ? Cela vaut-il vraiment libération ?

### 3-Être un iconoclaste

Dans *Saint Genet, comédien et martyr*, J.-P. Sartre affirme que dix ans de littérature valent une cure de psychanalyse<sup>509</sup>. C'est d'une part, affirmer que la littérature vaut médication et d'autre part, évacuer la médiation de l'analyste. Que fait Genet ? Il nous infecte de son mal et s'en délivre ? Chacun de ses livres

---

<sup>509</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op.cit.*, p. 602 : « En nous infectant de son mal, Genet s'en délivre. Chacun de ses livres est une crise de possession cathartique, un psychodrame ; en apparence chacun ne fait que reproduire le précédent comme ses nouvelles amours reproduisent les anciennes : mais, par chacun, ce possédé se rend un peu plus maître du démon qui le possède. Dix ans de littérature qui valent une cure de psychanalyse. ».

est une crise de possession cathartique ? Il faudrait lire le chapitre précédant cette affirmation de rivalité entre psychanalyse et littérature. L'opposition entre littérature et psychanalyse introduit le lien entre désir et politique. Quel est « le piège où se prend le désir »<sup>510</sup> face à la loi ? L'autofictionnaliste semble entretenir un transfert infini et irréductible à son écrit. Ce serait une définition de l'écriture comme savoir supposé sujet. Savoir sur le désir nécessairement.

L'autofictionnaliste joue sur ce désir de savoir et d'emprise. S. Doubrovsky inverse sur un mode carnavalesque les valeurs de l'autobiographie. Dans *Le Livre brisé*, romancer sa vie devient le mode, par la séduction, de l'authenticité en ce sens où il s'agit de « s'introduire en fraude. [de] Resquiller, à la faveur de la fiction, sous le couvert du roman [de sorte que] le fictif cautionnera, chaperonnera le réel. ». En effet, l'autobiographie n'est réservée qu'à des hommes illustres, à ces figures paternelles, « importants de ce monde », ces « chefs » ou ces pères qui « gomm[ent] » le narrateur, ce « nabot » face aux « géants ». Sa vie n'intéresse personne. Il est « coupé net [et] débande ». La rivalité phallique dans ce conflit père-fils est palpable poursuivant les métaphores sexuelle et politique. Le fils inconnu dans une position féminine castratrice face à la figure illustre du père dans une position phallique de reconnaissance, de capitalisation narcissique. Comment faire pour inverser cela ? Pour comprendre « l'astuce »<sup>511</sup>, reprendre sans aucun doute les deux principes delphiques évoqués par M. Foucault : pour se connaître soi-même, altérer la valeur de la monnaie. Au fond, être iconoclaste.

S. Doubrovsky met en avant « l'intérêt » du lecteur pour son personnage, c'est-à-dire l'entreprise de séduction faite pour rivaliser avec l'autobiographe. Il s'agit « d'épater » le lecteur et donc de « l'appâter » afin de lui réfiler sa personne sous le couvert du personnage. La fiction, l'utilisation du registre romanesque joue également le rôle d'un instrument permettant l'expression du

---

<sup>510</sup> G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel* (1972), Paris, Fayard, 2000, p.161.

<sup>511</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 368-369.

vrai : « En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie. Des morceaux de mon vrai moi, des tranches de ma vraie vie. ». C'est toute la problématique cynique de S. Doubrovsky. La « petite idée, ingénue, perverse » consiste à considérer l'autobiographie comme une écriture de soi donnant à voir une réalité sociale, c'est-à-dire un individu construit en regard de l'autre et, ce faisant, de la loi. Dans la rivalité père-fils, l'imaginaire gauchiste du fils-autofictionnaliste consiste à opposer à ce portrait *culturel* destiné à une élite cultivée le portrait *naturel*, ou du moins livré à sa naturalité, de celui dont la vie n'intéresse personne faisant de l'autofiction précisément un « genre démocratique » là où l'autobiographie demeure un « privilège » monarchique, c'est-à-dire appartenant au père. S. Doubrovsky réussit ce que J.-P. Sartre prête à J. Genet : « provoquer une rupture d'équilibre, un petit effondrement verbal en affirmant qu'un non est un oui, qu'un mal est un bien, que -1 = +1 »<sup>512</sup>. Mais comment provoquer cette rupture, cet effondrement, ce retournement ? Dans *L'Après-vivre*, reprenant ses propos face à Pivot, il évoque une des lettres de S. Freud à W. Fliess disant que depuis qu'il a entrepris d'étudier l'inconscient, il apparaît à lui-même intéressant<sup>513</sup>. Il dévore donc le texte de son inconscient pour ses livres, digère sa personne pour en faire un personnage. Il est sa propre matière<sup>514</sup>. S. Doubrovsky opposera l'exposé d'une intériorité nue et authentique, d'un cinéma ou d'un théâtre intimes qui doivent prévaloir sur la factice représentation d'un « *Grand-homme-au-soir-de-sa-vie-et-dans-un-beau-style* ». Ce sera donc, reprenant la formule liminaire de J.-J. Rousseau, « *un homme dans toute la vérité de la nature* », la nature dans son authenticité tenant d'une « confession » comme s'il s'agissait de lever un voile, de se libérer d'une censure et d'être enfin « En direct, à nu »<sup>515</sup>. L'autofictionnaliste est un

<sup>512</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op.cit.*, p. 561.

<sup>513</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 302.

<sup>514</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 85 : « Main, pulpe molle, en pleine pâte de sommeil. Tranche de ténèbres, gâteau des songes, ne pas en perdre une bouchée. Je mords à belles dents. Me mange. Avide, je me remplis. Pas perdre une miette. ».

<sup>515</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 369.

mystificateur. L'ambivalence littéraire est en soi un instrument servant à une stratégie subversive. De même que l'homme de Sinope déambulait en marche arrière dans le théâtre sortant de celui-ci par l'entrée ou préférait parfumer ses pieds plutôt que sa tête, l'autofictionnaliste est dans un projet cynique de renversement des valeurs. Il est un iconoclaste certes mais, en représentation.

Nous verrons comment, associant Capitalisme et Freudisme, affirmant la suprématie du trou face au phallogentrisme qu'il dénonce, le fils s'inscrit dans l'anti-Œdipe. Puis, suivant cette opposition, nous nous intéresserons à savoir en quoi le fils se veut un délinquant faisant de l'écriture autofictionnelle un acte politique et érotique délictueux ? Quel est ce lien de la délinquance avec l'animalité ? Quel rôle symbolique joue l'évocation de cette dernière dans ce jeu cynique de l'autofictionnaliste ? Enfin, que représentent l'inguérissable et l'être-malade face aux figures *pénétrantes* du médecin et du psychanalyste ? En quoi cela définit-il une « aléthurgie » ?

### 3-1-L'anti-Œdipe

L'analysé se retourne sur son analyste dans cette scène déjà évoquée de « l'homme au magnétophone »<sup>516</sup>. En 1969, un analysant offrit à J.-P. Sartre l'enregistrement d'une séance avec son analyste, où la présence du magnétophone renversait les situations dans le rapport sujet-objet. L'analyste est perçu comme un maître et l'analysé comme une victime dont le geste apparaît comme une libération politique. L'anecdote souligne que l'analysé tourne vers l'analyste son regard exigeant que celui-ci le regarde avant que de le prévenir de l'enregistrement. Voici que soudain, l'analysant ou le fils retourne la situation par un jeu de regard inversé. Cependant que la figure de l'analyste est associée à un Surmoi ou à l'image sartrienne du père pesant sur

---

<sup>516</sup> J.-P. Sartre, « L'homme au magnétophone », *Les Temps modernes*, n°274, avril 1969.

le dos du fils, cet autre qui a regard sur lui sans qu'il puisse réciproquement avoir regard sur cet autre. Avoir droit de regard, l'expression est commune et exprime bien que le regard symbolise la loi. Le fils regardé devient à travers l'anecdote, regardant. Autre image d'un sujet qui s'appréhende comme objet phallique dans le regard de l'autre et qui, par cette inversion du jeu défini du regard, fait de l'analyste à son tour son objet.

L'analysant devient maître et l'analyste victime de son regard. L'enregistrement apparaît comme un élément de la métaphore policière mais retourné contre son agent. Manière en somme de faire de cette parole œuvre de conservation et de fétichisme mais à rebours. C'est précisément ce renversement que narre S. Doubrovsky dans *Laissé pour conte*. Il évoque cette « rivalité gémellaire »<sup>517</sup> entre Akeret et lui, reconnaissant que l'analyste n'a pas représenté sa mère comme il l'a cru à l'époque de *Fils* selon des identifications qui structurent en partie la mise en récit de son analyse. L'un et l'autre, dans ce face-à-face sont « Etéocle et Polynice, frères ennemis d'être construits en miroir, l'un pouvant ce que ne peut pas l'autre »<sup>518</sup>. Bien que S. Doubrovsky déclare ne jamais avoir « eu peur d'être castré par l'expérience analytique »<sup>519</sup>, Akeret, inscrit, pour l'auteur, dans un principe de distorsion qui vaut rétorsion, n'en devient pas moins « un Américain littérairement autant que grammaticalement illettré »<sup>520</sup> ainsi qu'un « impuissant de la plume »<sup>521</sup>. Le récit de cas qu'il fait de l'auteur à travers la figure de Sacha Alexandrovitch est orienté par « un contre-transfert massif et tout-puissant »<sup>522</sup>. Son œuvre est si médiocre que Lejeune, « le plus fin limier littéraire » que l'auteur connaisse, n'a pu s'en procurer un exemplaire à New York. Les perspectives s'inversent. Quand Akeret écrit que son livre est « *a clinical autobiography* » entendant son autobiographie en tant

---

<sup>517</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p.398.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p.389.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 378.

que clinicien, S. Doubrovsky souligne - le discours de l'analyste pouvant toujours être à son tour analysé - qu'il s'agit davantage du récit de son propre cas clinique : qui expose s'expose<sup>523</sup>. Il existe donc un renversement gémellaire entre psychanalyse et littérature ; l'autofiction met en scène des stratégies carnavalesques visant par ce jeu à relativiser le sérieux psychanalytique et davantage à l'évider de toute substance.

Dans *L'Image fantôme*, Hervé Guibert évoque son père Serge qui l'appela Hervé Serge. Il lui montrait sur son corps les marques, déformations et preuves congénitales qui certifiaient la filiation. Serge n'a pas eu de père et n'a été élevé que par des femmes. Fantasme alors d'avoir un fils ? De se mettre à sa place ajoute le narrateur ? Ce serait alors comme par un renversement symbolique le fantasme d'Hervé de reproduire ce que fut son père avec son propre fils. Le père devient chauve. Et le fils aussi. Le corps rappelle la filiation. Mais elle s'arrête là. Hervé n'a pas de fils<sup>524</sup>. Peut-être est-ce alors l'absence de père de Serge qui, reconduite, fait qu'Hervé se refuse à être père lui-même ? Ne demeure que le regard du fils sur un père devenu fétiche, sur une loi dont on collectionne les avatars. Là, le fils fait manque. Et l'on serait en droit de se demander quoi du fils regarde le père.

Il est intéressant d'évoquer l'éloge du trou faite par J.-P. Sartre dans *Les Carnets de la drôle de guerre* ou celle de l'anus faite par Guy Hocquenghem dans *Le Désir homosexuel*. Ce dernier dénonçant « le sophisme psychanalytique »<sup>525</sup> par lequel l'impératif est une répression du désir fondant le lien social. Nous sommes dans *L'Anti-Cédipe* de G. Deleuze et F. Guattari, cet « éblouissant, révolutionnaire parricide »<sup>526</sup>. Le freudisme apparaît comme « le découvreur des mécanismes du désir et l'organisateur de leur contrôle »<sup>527</sup>, « une institution

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>524</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, *op.cit.*, p. 45-46.

<sup>525</sup> G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 62.

de la société bourgeoise chargée du contrôle de la libido »<sup>528</sup>. Capitalisme et Freudisme se voient associés, la force à l'œuvre dans la vie économique ou dans la vie sexuelle étant soumise à de mêmes rapports aliénants. A. Robbe-Grillet ne paraphrase pas Marx en vain cependant que, dans *Djinn*<sup>529</sup>, il affirme que le moteur du roman est la lutte des sexes. L'économie politique bourgeoise enchaîne le travail sous la forme de la propriété privée des moyens de production comme la libido est enchaînée sous la forme de la privatisation œdipienne familiale. Tout ce jeu politique s'organise autour de ce « signifiant despotique »<sup>530</sup>, le phallus dont est porteur le maître d'école, le général, le chef de bureau, c'est-à-dire le père, au sommet d'une pyramide phallocratique ou phallique. Phallus comparable à un fétiche dans l'activité économique comme dans celle du désir de sorte qu'il semble exister une économie n'assurant que « la suprématie masculine, celle de l'homme-sujet sur la femme-objet »<sup>531</sup>.

Il faudrait relire *L'Anti-Cédipe*, notamment son chapitre 2 « psychanalyse et familialisme : la sainte famille » pour comprendre comment soudain le père dans le regard du fils devient une loi-fétiche. Œdipe écrase, refoule, réduit les « machines désirantes » par un processus d'« oedipianisation » faisant d'« Œdipe souverain » un symbole catholique universel, un « carcan ». C'est l'histoire d'une « longue erreur », d'une « interminable répression ». S. Freud, à l'image d'Akeret dans *Fils*, devient lui-même l'agent pathogène, il « névrotise ». Et le psychanalyste comme Akeret est dans le déni ou la « dénégation ». Il semble ignorer la « production sauvage » et le « désir explosif » de machines désirantes qui « grondent, vrombissent au fond de l'inconscient, font un « vacarme d'enfer ».

Au paradis phallique d'Œdipe s'opposent les soubassements infernaux du désir et du corps. Et curieusement, si l'on est là de la part de la psychanalyse

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>529</sup> A. Robbe-Grillet, *Djinn*, *op.cit.*, p. 19 : « “ La lutte des sexes, dis-je, est le moteur de l'histoire. ” ».

<sup>530</sup> G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, *op.cit.*, p. 94.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 15.



dans une œdipianisation de série, on oppose à ce théâtre, à cette tragédie grecque, à ces formes expressives de simples formations productives dégagées de tout affect, opposant un imaginaire et un symbolique au « réel » des machines désirantes.

L'inconscient « machine » ! C'est une « usine », un « atelier » où un « ingénieur », un « mécanicien » monte des unités de production. Face à cette « réduction » freudienne, il est nécessaire de ne pas se laisser aller à la résignation, c'est-à-dire entrer dans la dialectique binaire du « grand Phallus » et du « Manque ». Car, la castration est le couronnement de l'œdipianisation. Elle est l'opération par laquelle le psychanalyste « castre l'inconscient ». Il « injecte la castration dans l'inconscient », autre image de l'*empallemant*. Mais qui peut bien concerner « l'asile répressif, l'hôpital légaliste [...], la psychanalyse contractuelle ? Psychanalyse contractuelle en ce sens de la médecine « bourgeoise ». Les psychanalystes « *ne pouvaient pas ne pas avoir conscience* du forcing opéré pour introduire Œdipe » comme Marx affirme que les premiers capitalistes ne pouvaient pas ne pas avoir conscience.

Nous sommes dans la culpabilisation des maîtres à instaurer un système répressif proche de la barbarie. Dans ce « ne pas pouvoir ne pas avoir conscience » émergent les termes du procès nazi ou d'une manière générale, les termes du procès de tout génocide. Nous entrons dans le fantasme du fils et les pères rejoignent son musée imaginaire en modèles et types. Le fascisme relève toujours de l'utopie partant de la perfectibilité de l'être humain ; psychanalyse et capitalisme à ce titre évoquent le même « monde enchanté, miraculé ». L'homosexuel est cousin du juif nietzschéen<sup>532</sup>. Dans l'idéologie fasciste comme dans la psychanalyse et le capitalisme, le sain et le dégénéré s'opposent dans une lutte dont dépend le sort de la société. Ainsi, la syphilis est transmise comme l'on transmet l'homosexualité. Et dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, ce serait le sida, maladie devenant le symbole d'une idéologie.

---

<sup>532</sup> G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, « Honteux, pervers, fous », *op.cit.*, p. 61.

Au même titre qu'Artaud analyse la peste et ses symptômes, H. Guibert analyse le sida comme un ensemble fantasmatique. Il y aurait eu là de la part de l'homosexuel comme une réappropriation de son désir, une forme d'auto-capitalisation s'appropriant son désir à ses propres fins, ce *plus-de-jouir* assimilé par J. Lacan à la plus-value capitaliste. La maladie serait, en quelque sorte, un juste retour.

L'analyste est semblable au capitaliste s'appropriant la force désirante comme force de travail mais dans le sens de la productivité ou de la génitalité. La famille sert l'idéal capitaliste puisqu'elle vient offrir d'autres agents à la production. En ce sens, elle s'approprie le désir représenté alors comme le symbole de l'individualité et de la liberté et se constitue comme un agent répressif d'anti-production du désir ou davantage de canalisation du désir à ses propres fins lucratives. L'inconscient est « athée » comme il est « orphelin » en ce sens qu'il se veut ignorant de la castration, d'Œdipe, comme il ignore les parents, les dieux, la loi, le manque...Quelle est cette « dépendance abjecte » à laquelle l'analyste « réduit » le patient ?

Reprenons là les termes précis de G. Deleuze et F. Guattari : « Comment conjurer dans la cure, cet abject désir d'être aimé, le désir hystérique et pleurnicheur qui nous fait plier les genoux, nous couche sur le divan et nous y fait rester ? ». Le mot est « conjurer » ? Comme l'on conjure un sort, une fatalité, un lien magique et inextricable. Car l'analyste semble utiliser précisément l'opposition binaire phallus/manque comme le capitaliste utilise l'argent ou le capital pour faire de ses ouvriers, des faux bourgeois et l'analyste de ses homosexuels, des normaux manqués<sup>533</sup>. Le *patient* dans le fantasme du fils l'est au sens étymologique du terme cependant que l'*anal-yste* tiendrait d'une étymologie moins probante mais tout aussi fantasmatique. Ce patient ou ce fils tel qu'il s'appréhende dans le système binaire phallus/manque est bien celui qui serait dans une position de dette à l'égard de l'analyste.

---

<sup>533</sup> G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, « Famille, capitalisme, anus », *op.cit.*, p. 93.

La dette serait ce manque face au détenteur du capital comme du signifiant phallique de sorte que l'argent dans ce « rôle hypocrite » d'exonération au même titre que la durée de la séance à travers la « prétendue limitation du temps » semblant figurer la coupure et l'indépendance reproduirait au contraire le lien et la dépendance, « reconduisant une dette à l'infini, en alimentant un inépuisable transfert, en nourrissant toujours de nouveaux "conflits" »<sup>534</sup>. Ce qui fait plier les genoux, coucher sur le divan et y rester est le désir hystérique et pleurnicheur d'être aimé. La dette serait donc affective et le rapport à l'analyste narcissique. Il serait ce parent hystérisant un fils dans le sens d'un impératif à soumettre son désir à la plus-value, à la production du capital comme à la génitalité et ce, à ses propres fins narcissiques et phalliques. Le fils comme le patient serait l'objet phallique voué au maître-analyste et le motif de cette dépendance serait le capital, l'argent ou le phallus distribuant les rôles, pour le fils, dans le sens de la frustration ou du manque.

L'analyste ou, par transfert, le parent serait en quelque sorte propriétaire des forces désirantes comme du corps du fils et louerait à celui-ci l'utilisation de l'outil de travail (le corps) en échange d'une force érotique ou de travail qui lui serait vouée. L'analyste comme le capitaliste a pour supériorité de détenir le phallus, c'est-à-dire l'argent comparable à un affect narcissique lui permettant de posséder l'outil de travail et ainsi de maintenir le prolétaire dans sa dépendance à des fins de capitalisation. La psychanalyse comme le capitalisme, au fond, par une projection fantasmatique du fils, pervertit, névrotise, entretient la dépendance infantile plus qu'il n'ouvre sur une libération du désir. Bien sûr, dans un tel système, le fils concerné est le prolétaire par excellence, celui à qui il manque le phallus par définition, J.-P. Sartre se définissant, « l'homme-femme » des *Carnets de la drôle de guerre*, l'homme hystérique ou son avatar homosexuel.

---

<sup>534</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie* 1 (1972), Paris, Minuit, 2005, p. 76.

Au centre de l'ouvrage de Guy Hocquenghem, l'homosexualité est évoquée inexorablement comme exemple que ce soit dans *L'Être et le Néant* ou dans *L'Anti-Cédipe* de G. Deleuze et F. Guattari dont le titre pourrait être celui de l'ouvrage-phare de J.-P. Sartre. On oppose à l'Œdipe, au retour par analogie au père ou à la mère le provoquant et indifférent désir d' « être enculé par le *socius* » et l'on considère que le mouvement de libération des femmes clamant : « nous ne sommes pas castrées, on vous emmerde. »<sup>535</sup> correspond à une exigence de libération.

Ces fils-là défendent à travers l'éloge du trou ou celle de l'anus la position d'une mère. Il s'agit de rejeter une société phallogratique autoritaire, hiérarchique, rejetant toute transformation en objet de l' « autre ». Et c'est là considérant le couple parental cette relation maître-esclave comme l'on dirait bourgeois-prolétaire qu'évoque le fils<sup>536</sup>. Ce n'est pas en vain que J.-P. Sartre illustre son éloge du trou par l'exemple d'une mère freudienne couvant d'un œil attendri sa petite fille à quatre pattes sous la table persuadée que cette prédilection de l'enfant pour les cachettes obscures était désir de retourner à l'état prénatal. La figure maternelle est au centre de l'éloge du trou dans son ambivalence même car la mère est la victime de la « fonction néantisante du trou » l'assimilant par quelques expressions vulgaires à un « néant de sottise, un zéro ». La mère ou la femme se définit par son manque. Ou du moins, c'est ainsi que dans l'imaginaire du fils, la mère parle. Comme l'écrit J.-P. Sartre : « Le trou, c'est d'abord ce qui n'est pas ». Mais il est aussi « lié au refus, à la négation »<sup>537</sup>. Dans *Le Miroir qui revient*, Hagen, ce héros négatif, fils d'Alberich qui vola l'or du Rhin pour en forger un anneau, symbole du manque, de l'ouverture et de la féminité, est cet « homme solitaire qui dit “ non ” à l'ordre des choses »<sup>538</sup>.

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>536</sup> *Cf. infra*, I-, 1-2.

<sup>537</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 364-365.

<sup>538</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 21-23.

Dans *Les Mots*, Louise, la grand-mère apparaît comme une « femme froide », une « femme de neige » qui « se plaisait à raconter des histoires de nuit de noces qui finissaient toujours mal : tantôt le mari, dans sa hâte brutale, rompait le cou de sa femme contre le bois du lit et tantôt, c'était la jeune épousée qu'on retrouvait, au matin, réfugiée sur l'armoire, nue et folle. »<sup>539</sup>.

Mais c'est aussi, Anne-Marie « glacée »<sup>540</sup>. Femmes froides comme frigides à travers laquelle on peut lire non seulement ce mépris pour le sexe masculin mais encore la révolte de J.-P. Sartre contre l'ordre des pères, face auquel, Louise, « égarée » se « fit voltairienne par défi », c'est-à-dire athée et devint « la négation pure » de la même manière que Lucien « songea à écrire un *Traité du Néant* » imaginant que « les gens, en le lisant, se résorberaient les uns après les autres, comme les vampires au chant du coq »<sup>541</sup>. Tout porte à croire, dans ce discours emprunté au matriarcat, que ces vampires sont ces pères « vertueux comédiens », « spiritualistes grossiers »<sup>542</sup> qui phagocytent la vie de ces mères. Dans *Mes Parents*, l'union arrangée entre le père et la mère est « sale »<sup>543</sup>. Dans *Les Mots*, ce sont des « noces de sang » faites de « sacrifices »<sup>544</sup>.

Ainsi, Charles « se gorgeait du sang de ses fils »<sup>545</sup>, le docteur Sartre est appelé par sa femme « mon pensionnaire »<sup>546</sup> ; Jean-Baptiste, le père de Sartre est « ce parasite sacré »<sup>547</sup>, « cet étranger »<sup>548</sup>. Le père dans *Mes Parents* est « un malpropre » qui, avant de se marier avec la mère du narrateur contre de l'or dont la provenance est illicite, de l'argent *sale*, aurait appliqué un chantage « enflant une jeune fille de bonne famille pour lui extorquer ensuite de l'argent. »<sup>549</sup>. H. Guibert évoque la confession de Louise, sa grand-tante, âgée de

---

<sup>539</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>541</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 176.

<sup>542</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>543</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>544</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>549</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 16.

soixante-seize ans qui, après un malaise, un sentiment de mort s'étant manifesté de manière précise et intense, décide de confesser un ultime secret concernant la genèse amoureuse des parents, ce « Quelque chose [qui] cloche dans cette histoire. »<sup>550</sup>. La mère est enceinte du curé de Courlandon, sa tante Suzanne est amie de la tante du père qui se nomme Suzanne également. Le mariage se fait entre sa mère enceinte de la demi-sœur d'Hervé, Dominique et son père qui exige de l'argent de l'oncle de sa mère afin de se réinstaller comme vétérinaire. Le père est « un gangster, un aventurier » qui a dû quitter Nice, sa vie et ses biens après avoir tenté de séduire une jeune fille de la bourgeoisie locale pour lui extorquer de l'argent abandonnant un présumé demi-frère. Les parents de H. Guibert se sont donc mariés sans s'aimer. Le père est dans l'imposture, le mensonge et Hervé naît de celui-ci. Le père est juif et a dû fuir les Allemands. Il porte le nom de sa mère : Neethofer, son père, Lucien Guibert, ne l'ayant pas reconnu. Louise parle d'une circoncision. Hervé est bien obligé de constater que cette preuve de judéité semble fausse. Le récit est repris à la fin du livre. Son père aurait quitté Nice non pour cause de chantage mais par crainte de s'engager dans le mariage. Le père est décrit comme un homme plus ou moins malhonnête, craintif, mesquin<sup>551</sup> et violent<sup>552</sup>.

Charles « fit quatre enfants par surprise » à Louise ; le docteur Sartre « de temps à autre, sans un mot, [...] engrossait » son épouse ; Jean-Baptiste « fit un enfant au galop » à Anne-Marie. Insatisfaction de ces mères face à des hommes se réfugiant dans « l'indifférence », le silence (« le docteur Sartre resta quarante ans sans adresser la parole à sa femme ; à table, il s'exprimait par signes ») ou la mort (« [Jean-Baptiste] tenta de se réfugier dans la mort »<sup>553</sup>) en filant à

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 18 : « mon père entre à la préfecture de Police, on lui remet une carte tricolore ; à la moindre anicroche avec un agent, il dira d'un ton bas, pesé et convenu : “ Je suis de la maison . ”. Il fait en même temps une demande à l'office central des H.L.M de Paris. [...] Pendant des mois, il se rend dans ces bureaux et pleurmiche, s'habille délibérément plus chichement pour accomplir ces démarches, au besoin flatte un peu ou graisse la patte de quelques autres fonctionnaires. ».

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 31 : « notre père nous tabasse ».

<sup>553</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 14-16.

l'anglaise. De la même manière, R. Barthes évoque ces deux grands-pères, dont l'un et l'autre « ne tenai[ent] aucun discours » cependant que « dans ces deux grand-familles, le discours était aux femmes »<sup>554</sup> en sorte que, tel que l'affirme L. Demanze, « les mères tiennent au creux de leurs récits l'existence incertaine des pères »<sup>555</sup>.

Le père, ici, est signifié dans son inexistence tant le désir de parthénogénèse est évident. Un père silencieux, privé de toute parole comme de tout rôle symbolique ou phallique auprès de la mère, c'est-à-dire réduit à sa plus simple expression. Il est tout à fait possible de lire dans les portraits de ces pères, tout le désir d'insatisfaction des mères réduisant le mari à un rôle de procréateur. Comme si, au fond, ils n'étaient là que pour donner en consolation, l'enfant-fétiche.

Le trou est « négation du social » comme il est négation du père car il est « résistance »<sup>556</sup>, une résistance féminine et maternelle, celle du Néant, du manque que reprend à son compte le fils. Ainsi, faut-il dans *L'Image fantôme*, défaire la mère du social, des signifiants phalliques. Toute la scène photographique se décline sur le thème de la déconstruction, du passage de l'image sociale à l'image intime. Pour G. Hocquenghem, la personne privée, individuelle et pudique est « de l'anus » cependant que la personne publique est « du phallus »<sup>557</sup>. Pour J.-P. Sartre, « La nature du trou est nocturne [...] il recèle [...] une part aveugle de lui-même [...] déjà descendue dans les enfers »<sup>558</sup>. Le trou, l'anus, symbole d'une féminité, vécue comme une partie refoulée du corps bourgeois, un soubassement caché, aveugle semblable aux enfers.

---

<sup>554</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 16-18.

<sup>555</sup> L. Demanze « Roland Barthes : une écriture orpheline », A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz : filiations insolites*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, p. 134.

<sup>556</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 365.

<sup>557</sup> G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, op.cit., p. 97.

<sup>558</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., 365-366.

Dans *Djinn*, la femme est du côté du démon et l'homme personnifie le bon sens, la rigueur, la raison dans cette lutte de l'ordre et du désordre. C'est le stéréotype d'une femme qui est du côté du diable<sup>559</sup>. Comme l'affirme S. Freud, « Le diable serait le meilleur expédient pour excuser Dieu, il assumerait le même rôle de délestage économique que le juif dans le monde de l'idéal aryen. »<sup>560</sup>. Cela répond à la loi selon laquelle il est toujours possible de lier les uns aux autres dans l'amour une assez grande foule d'hommes si seulement il en reste d'autres à manifester de l'agression<sup>561</sup>. Narcissisme des petites différences qui révèle que le fils qui ose faire manque dans l'économie du désir dominé par le père ne peut que servir de délestage pour assurer la cohésion et la force de l'ordre instauré par ce dernier. L'hétérosexuel, le bourgeois ou Dieu incarnent un « plein » face au « manque » ou au « vide » de l'homosexuel, du prolétaire, de la femme ou du fils n'ayant pas d'autres choix que de prendre l'hystérie de sa mère à son propre compte. La force de cohésion narcissique du père, porteur du signifiant despotique, le phallus n'est assurée que sur la mise dans la loi de ce qui est hors-la-loi, c'est-à-dire le refoulement ou l'agressivité due à ceux qui incarnent ce trou ou cet anus, ce manque ou ce vide, apanage d'une féminité dite du « sexe faible ». Dans une telle alternative, nous comprenons l'émergence historique synchronique de mouvements politiques ouvriers, homosexuels ou féministes dans les années 70.

Le fils dans l'autofiction prend le parti de la femme, de celle qui ne peut être que sa mère. La *parrêsia* est un droit transmis par la mère<sup>562</sup>. Le sujet en tant que monstre est ce « héros monstrueux menstruel », Hippolyte, double de l'auteur dont le « CORPS N'EST BIENTÔT QU'UNE PLAIE »<sup>563</sup> saignante soumise à un « écoulement périodique » ou à « d'autres règles » à l'image de C. Baudelaire qui, pour J.-P. Sartre, « n'est qu'une plaie vive aux lèvres largement

---

<sup>559</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 84.

<sup>560</sup> S. Freud, *Le Malaise dans la culture*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>562</sup> M. Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres*, *op.cit.*, p. 70.

<sup>563</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 485-486.



écartées »<sup>564</sup>. La maladie tient de ce monstrueux qui a bien à voir avec la nauséuse perspective de la féminité en soi. Nous avons l'impression à lire *Fils*, qu' « A raconter ses maux, souvent on les soulage »<sup>565</sup> mais comme le soutient J. Poirier, « Contre les héros guérisseurs (les tueurs de monstres) il convient de préserver, obstinément, "la vérité déchirée de l'inguérissable" »<sup>566</sup>. Il semble que le fils porte cette féminité de la mère comme elle-même la porte à l'image d'une blessure dont l'écoulement serait littéraire.

Il est ainsi le fer de lance d'un ordre matriarcal incarnant le manque, le vide face au plein. Il est, pour reprendre la formule de J.-P. Sartre, « force néantisante » ou libération politique du désir de la mainmise patriarcale. C'est précisément dans cette alternative que s'inscrit l'opposition entre psychanalyse et littérature dans l'autofiction. En psychanalyse, S. Doubrovsky, l'affirme : il est « mécréant »<sup>567</sup> ! Ainsi, l'autofictionnaliste ne s'inscrivant plus dans un rapport fétichiste à soi de conservation devient-il un écrivain-délinquant.

### 3-2-L'écrivain-délinquant

J. Genet fait un ouvrage, écrit comme l'on commet un « délit », un « vol ». Il n'est pas cet « Homme de lettres » qu'évoque H. Michaux, ce « grand sourd » dissimulé derrière le « mur de ses paroles »<sup>568</sup>, la littérature devenant un métier honnête, un gagne-pain. Les métaphores sexuelles et politiques émergent. L'écrivain-voleur, l'écrivain-délinquant se démarque de la figure paternelle, Zola, écrivant chaque jour, livré au patient travail d'un artisan, constituant son œuvre en bon père de famille. Mystification, mensonges constituent une censure nécessaire puisque, commerçant honnête, il écrit pour répondre à la

---

<sup>564</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, *op.cit.*, p. 75.

<sup>565</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 371.

<sup>566</sup> J. Poirier, « Entre catharsis et pharmakon : sur *Fils* de S. Doubrovsky », *Etudes Epistémé*, n°13 (printemps 2008), p. 153.

<sup>567</sup> A. Robbe-Grillet, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 120.

<sup>568</sup> H. Michaux, *La Nuit remue* (1967), Paris, Gallimard, 1990, p. 178.

demande d'une clientèle particulière. C'est même en cela ce « roman pornographique » évoqué par J.-P. Sartre en note qui correspond à la recette éprouvée des écrits licencieux satisfaisant aux besoins d'une clientèle déterminée.

Rappelons-nous l'opposition pertinente faite par R. Barthes et H. Guibert entre le pornographique et l'érotique<sup>569</sup>. De l'autre côté de la barricade, l'écrivain-voleur écrit selon son « envie », souvent « il débande » avant la fin et « torche » les dernières pages. Après cette tension créatrice, comme après « l'orgasme », une période de détente et d'abattement advient naturellement. Le livre constitue le « corps du délit ». J. Genet est voleur en cela qu'il écrit sans se soucier de la demande, de la pudeur exigée. Au contraire, il écrit contre ses lecteurs et n'offre rien. Il préfère au vol le texte de son livre. L'écriture comme vol constitue une manière de détachement. Le sacrilège, le meurtre veut « rompre les barrages de police », lever la censure, s'amender de toute pudeur comme du regard du père. Il s'agit de ne pas cacher tout en subissant la répression et, au contraire, de faire scandale. Voici qui nous rappelle l'attitude du cynique évoqué par M. Foucault.

En quoi l'écrivain-délinquant consacrant l'écriture en objet de délit fait-il œuvre de médication ? Pour cet écrivain cynique, l'autofiction doit être le motif d'un vol ou d'un délit. Un délit philosophique dont l'objet est d'être un *pharmakon*. Le vol ou l'effraction pourrait être métaphoriquement la ruine de valeurs, de normes, de conventions patriarcales dont il faudrait se libérer. Ainsi, le voleur traite-t-il les biens des autres avec une légèreté qui appelle à en discuter la valeur. Il serait l'envers du capitaliste. Il a fait de la ruine un art. Les biens matériels fonctionnent comme les idéologies. Elles sont des consolations. Le père-bourgeois enfermé dans son esprit de sérieux capitalise les biens comme les certitudes. Être ce fils-délinquant face à ce père revient à saper toute confiance en ces instruments de conformisme et de convention.

---

<sup>569</sup> A prendre au sens étymologique du terme : l'érotisme en tant qu'il constitue le désir de l'individu.

La sainteté suggère ce dépouillement matériel, cette ascèse propre au cynique qui fait de la forme de l'existence une condition du dire-vrai. M. Foucault atteste cette proximité entre la pratique du dépouillement cynique comme témoignage de la vérité et l'ascèse chrétienne comme témoignage également de la vérité<sup>570</sup>. Il y a dans la noblesse noire de J. Genet comme dans celle de l'autofictionnaliste cette idée de la vérité comme discipline, comme ascèse. C'est l'image du martyr, au sens étymologique de témoin. Le voleur subit l'opprobre général mais il témoigne par sa vie, par ses pratiques illégales, par son errance et par son détachement d'une certaine pratique de la vérité.

L'écriture est donc délictueuse. J. Genet s'incarne en voleur ou en saint. Ils se ressemblent en cela qu'ils consomment sans produire. Il est comparable à l'homosexuel : « un être pour rien ». Le vol ou la sainteté est évidemment pour J. Genet un avatar symbolique de son homosexualité. Il est politiquement le voleur ou le saint qui, par sa position symbolique, incarne l'image du cynique errant, cet homme à qui manque toute insertion. Le voleur ou le saint méprisent les valeurs bourgeoises du père et adoptent une vie dont l'esthétique se veut ruineuse et démonstrative.

Concevoir la vérité comme acte d'illégalité consiste à affirmer qu'il faut vivre selon sa nature et non conformément aux lois, aux opinions, aux conventions. Il existe un rapport étroit entre la vie belle, la vie vraie et la vie heureuse qui se fonde sur la satisfaction du désir de l'individu et sur sa libération du regard et de la loi des autres.

L'autofictionnaliste comme le cynique attribue au scandale une vertu aléthurgique. A travers la geste de J. Genet en écrivain-délinquant, le scandale comme dramatisation de ce courage de la vérité posé par les Grecs et la philosophie grecque s'actualise. Témoignant par la vie, sous la forme d'un style d'existence propre à l'imagerie gauchiste du délinquant-révolutionnaire en rupture avec les conventions, les valeurs, les habitudes d'une société

---

<sup>570</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, op.cit., p. 167.

patriarcale, J. Genet, manifeste par la pratique du scandale littéraire la possibilité d'une autre vie, la valeur d'une vie autrement vraie. L'autofiction s'inscrit dans cette pratique du scandale, touchant à la pratique carnavalesque, dans cette mise à nu violente de la vie. Il n'est pas difficile d'allier le thème de la fête, à celui politique et sexuel de l'action révolutionnaire : explosion et irruption de l'en-dessous, de l'en-bas, de ce qui dans une culture soumise à la loi du père, n'a pas droit, ou du moins n'a pas de possibilité d'expression. Il ne faut pas oublier l'importance stratégique du jeu et du masque dans le jeu cynique. Durant les fêtes dionysiaques, les Saturnales, les serviteurs devenaient maîtres à leur tour et se faisaient servir par leurs propriétaires. Le jeu sert au renversement et à la transvaluation des valeurs. Il n'est pas à dire qui est esclave ou maître mais à en relativiser la valeur par le jeu de rôles. Ainsi, le voleur, l'écrivain ou le saint sont en représentation. Ils jouent une mascarade dont la finalité est de déjouer les attentes et de relativiser les valeurs. Le jeu est, de fait, gratuit. Il ne cherche qu'à évider toute loi.

Par cette pratique cynique du scandale, c'est-à-dire par l'instrumentalisation de sa vie à fin de scandale, l'autofictionnaliste s'inscrit dans une pratique carnavalesque de l'autobiographie. Le poète *infecte* les consciences de criminalité en cela qu'il construit un objet de délit et par cet acte tend à « saper les bases de notre société ». Il est un « virus », une « maladie » face aux psychiatres, avatars des criminologistes, avocats et juges.

J. Genet comme l'autofictionnaliste veut créer un « objet d'horreur » aux yeux de l'opinion avec une intention définie. Face à la crainte hygiéniste des figures paternelles, les « justes », J. Genet veut « se chier ». Il contraint les autres à le voir comme il veut être vu à travers ce que J.-P. Sartre nomme un « objet-piège », c'est-à-dire une représentation dont, jusque là verrouillé dans son être, il se fait enfin cause<sup>571</sup>. Le piège poétique contraint « l'honnête homme », ce « Français moyen » (pensons à la médiocrité petite-bourgeoise évoquée par H.

---

<sup>571</sup> J.-P. Sartre, *Genet, comédien et martyr, op.cit.*, p. 537-539.

Guibert pour qualifier ses parents comme des gens qui ne veulent pas d'histoire<sup>572</sup>) à découvrir l'Autre en soi-même. Ainsi, J. Genet affublé d'un « Ego fictif et monstrueux » est doublement voleur. Il l'est réellement et en nourrit sa légende littéraire et il l'est en cela qu'il fait œuvre d'escroquerie à l'égard du lecteur. Il veut lui retourner et installer en lui cette image de « monstre » afin qu'il s'y reconnaisse.

Un lecteur de roman s'identifie spontanément au personnage qui raconte l'histoire. On se lit soi-même. Le paradigme apparaissant à travers l'escroquerie est encore une fois la ruine. M. Foucault évoque dans la tradition cynique deux principes delphiens, le « Connais-toi toi-même » adressé à Socrate et le « Altère la valeur de la monnaie » adressé à Diogène. L'un s'articule à l'autre. Et Julien (l'Empereur) dans *Contre Héracléios* pose la question du rapport entre les deux principes que M. Foucault explicite ainsi : « Faut-il réévaluer sa monnaie pour se connaître soi-même ou est-ce que c'est en se connaissant soi-même que l'on peut réévaluer sa monnaie ? ». Julien choisit cette seconde solution pensant que celui qui se connaît saura ce qu'il est et pas simplement ce qu'il passe pour être. L'image est celle d'une fausse monnaie comparable à cette fausse opinion que l'on a de soi-même ou que les autres ont de soi devant être substituée à une vraie monnaie qui serait celle d'une connaissance juste de soi.

Pour M. Foucault, *nomisma*, c'est la monnaie mais également *nomos* : la loi, la coutume. Altérer la valeur de la monnaie revient à discréditer la valeur réelle de la loi et l'on songe à l'effigie frappée représentant une figure de loi étatique ou paternelle mais encore à lui en substituer une valeur plus vraie<sup>573</sup>. Facticité et authenticité se discutent en fonction de la valeur de la loi ou de la légitimité du père à se constituer en étalon-mètre pour juger de la valeur du fils. La tradition cynique illustrant la notion de *parrêsia* renvoie à cette connaissance de soi, cette vérité sur soi prise au courage de s'émanciper de la loi comme l'on se

---

<sup>572</sup>H. Guibert, *Lecture suivie d'un entretien avec Jean-Marie Planes* (Le 30 mai 1986), Paris, Le bleu du ciel, 2004.

<sup>573</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité, op.cit.*, p. 223-224.

libèrerait d'un regard. La délinquance est celle d'un sujet dont la vérité est indexée sur sa nature. Elle est celle de l'instinct. En quoi l'écrivain-délinquant est-il également un animal cynique ?

### 3-3-L'animal cynique

Françoise Armengaud s'intéressant aux « Figures politiques de l'animalité dans la Cité grecque antique »<sup>574</sup> distingue deux fonctions à l'usage rhétorique et idéologique de l'animalité dans le champ politique, c'est-à-dire dans le champ du pouvoir patriarcal. L'une est identitaire, l'animal est convoqué pour discerner le propre de l'humain ; l'autre, apologétique en ce sens où elle tente de justifier voire de légitimer, par le recours à l'animalité, l'exploitation qui en est faite. Il s'agit, à travers l'invocation de l'animal, de ceux des humains que leur statut à travers les différents clivages de la société grecque (homme/femme, adulte/enfant, individu/esclave, Grecs/Barbares) assimile à l'animal. En effet, celui-ci est aliéné, ne s'appartient pas, est à la disposition des hommes libres, n'existe pas « pour soi » mais pour l'usage d'un autre. L'animal est *a-politique* selon le privatif marqué par le préfixe « a » de même que les non-hommes (les femmes), les non-libres, les non-égaux (les esclaves) et les apatrides (les Barbares) sont exclus du même champ politique.

Dans le cynisme antique, il est une valorisation positive de cette animalité se fondant précisément sur cette exclusion du champ politique. L'animal *a-politique* en ce sens où il est en marge du pouvoir est cynique. Plus que cela, il est comme le confirme le « a » privatif, *privé* du pouvoir. Il est en opposition avec l'homme libre, l'homme appartenant à la cité comme à la patrie, c'est-à-dire à l'ordre politique du père. Il en est la négation, la forme féminine en ce sens du manque. L'animal n'est pas ce que l'homme libre est. Et c'est

---

<sup>574</sup> F. Armengaud, « Figures politiques de l'animalité dans la Cité grecque antique », *Usages politiques de l'animalité*, J.L. Guichet, Paris, L'Harmattan, 2008.

précisément parce qu'il *n'est pas* que se légitime l'existence pleine de l'homme libre en même temps que l'asservissement de l'animal, de la femme, de l'esclave, de l'apatride, du barbare comme non-homme.

M. Onfray dans *Cynismes* évoque un urbanisme symbolique par lequel le cynique en tant qu'exclu de la citoyenneté vit en banlieue, juxta les lisières, les marges, les cimetières<sup>575</sup>. Il est le *Laissé pour conte*<sup>576</sup>. L'autofictionnaliste entre dans ce symbolisme de la marge. Ainsi, S. Doubrovsky est-il névrosé, marqué du sceau de la féminité, de la judéité, de la maladie au même titre que H. Guibert cependant qu'A. Robbe-Grillet se joue également de sa modernité comme de ses attributs névrotiques. L'autofictionnaliste entre dans cette banlieue littéraire loin des quartiers riches de l'autobiographe. L'iconoclasme de l'autofictionnaliste est avant tout excentrique.

L'espace dans lequel évolue l'autofictionnaliste est à l'image de son animalité, de son a-citoyenneté. L'animal cynique échappe à toute tentative de circonscription. Dans *La Jalousie*, le colon tente de compter les bananiers dans la plantation, tente d'imposer un ordre. Les bananiers se plantent en quinconces par séries régulières de lignes se dessinant soit en parallèles, soit en perpendiculaires ou encore en diagonales. Mais le bananier change de place. Ce n'est pas un arbre mais une plante molle comparable à l'iris mettant six mois à grandir et à fructifier. Quand il a porté son régime, on coupe non seulement celui-ci, mais aussi le bananier et on laisse pousser un des rejets à la base. Ainsi, le rhizome du bananier produit des rejets plus ou moins loin à droite, à gauche ou derrière la pousse initiale. Aucune place n'est déterminable ni un ordre ou une symétrie. A l'arbre *phallique* et immobile s'oppose la plante *molle* excluant toute tentative de rationalité et de localisation géographique. Le rhizome, cette « mauvaise herbe » est la ligne libre du devenir face à l'arborescence. L'image du rejet rejoint ici celle de la féminité. L'espace est hostile à toute colonisation.

---

<sup>575</sup> M. Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, 1990, p. 28.

<sup>576</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*.

L'animal cynique comme l'autofictionnaliste s'inscrit dans la marge, dans l'excentricité, c'est-à-dire dans l'errance. Espace éminemment subjectif fondé sur l'imprévisible désir. La banlieue est d'ailleurs l'espace du fantasme, de l'instinct, d'une nature sauvage et sombre loin des grands boulevards policés où l'urbanisme est surveillé, la nature contenue et dessinée. C'est « H.G » dont il est écrit par H. Guibert qu'il « rôdait encore dans le jardin, entre les statues blanches qui s'effritaient, au nez parfois rongé, aux membres rabotés par le déluge, ou par la vermine qui ne sort que la nuit. »<sup>577</sup>. Evocation de Hans Georg ou de l'auteur lui-même rôdant ironiquement, exerçant nuitamment une sexualité marginale et scandaleuse dans ces parcs parisiens des beaux quartiers à la géographie naturelle savamment construite, où prônent parfois les statues de « pères » célèbres. La marge animale s'inscrit au cœur de l'ordre culturel du père.

C'est également, remarquons-le, évoquer l'hystérie virile qui, dès les travaux de Charcot, était associée aux vagabonds, aux marges de notre société, à tous ceux qui en révèlent le dysfonctionnement face au goût de l'ordre, du savoir absolu qu'il soit idéologique, scientifique ou médical, à ce qui fait limite, frontière. Cela revient à évoquer les artistes, les mystiques, les errants. La marge, c'est bien évidemment cela dans l'autofiction<sup>578</sup>, ces fils face à l'ordre du père. C'est le fils comme un retour du refoulé face au père, un fils qui ne veut pas du savoir du père sur son désir.

Le sida dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est « un machin qui doit nous venir d'Afrique », c'est-à-dire qui appartient à cet espace imaginaire de l'inconscient, à cette terre livrée à sa nature. D'ailleurs le sida a transité par le sang des singes verts. C'est une maladie de sorciers, d'envoûteurs. Animalité et force fantasmatique de l'inconscient se rejoignent dans leur caractère indomptable et indifférencié. Le sida n'est pas une maladie mais un « état de

---

<sup>577</sup> H. Guibert, *La piqûre d'amour et autres textes suivi de La chair fraîche*, op.cit., p. 116-118.

<sup>578</sup> J.-P. Winter, *Les Errants de la chair*, op.cit., p. 22.



faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore ». Le sida est donc comparable à une animalité sourde qui surgit du plus sombre du sujet, de ses bas-fonds semblablement à des zones infernales et instinctuelles. L'espace évoqué à travers le corps appartient encore une fois à la marge. Il n'est pas au centre de l'être mais dissimulé et soudain ouvert telle une cage. Espace clos et aveugle qui devient visible. Le sida « ouvre les vannes » et menace un « équilibre » comme s'il ouvrait ses portes à ces champignons de la pneumocystose ou de la toxoplasmose qui ont désormais « droit de cité »<sup>579</sup>. Le malade du sida est donc, à l'image du virus qu'il porte, celui qui menace l'espace rationalisé et socialisé du corps, menace d'ouvrir les vannes et d'envahir, venu des marges africaines du monde, la cité-corps pour exercer un droit, une loi.

L'animalité est un repli sur la naturalité dont la symbolique est évidemment politique s'intégrant parfaitement dans la question du père et du fils dans l'autofiction. L'animal-cynique est en marge en cela qu'il est « anomal », c'est-à-dire en dehors de toute loi. Précisément, le repli sur la naturalité est un repli militant. Don Juan est « un pur être d'instinct et de nature ». Ainsi, est-il souvent comparé dans l'œuvre de Tirso de Molina à un tigre ou à une bête sauvage<sup>580</sup>. Ce militantisme est une manière d'éprouver toutes les vérités éprouvées et révérees par les hommes. Le corps est l'espace politique de référence tant dans le cynisme que dans l'autofiction. Il est une figure de résistance car il est au centre des conventions sociales, des idéologies et des conformismes. Il s'agit de se défaire « des logiques identitaires comme des mots d'ordre du plaisir que le champ social essaye d'imposer au désir »<sup>581</sup>. A ce titre, G. Deleuze évoque le devenir-animal dans la peinture de F. Bacon. Il

---

<sup>579</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>580</sup> C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, P.U.F., 1993, p. 54.

<sup>581</sup> E. Martin-Haag, « Le devenir-animal et la question du politique chez Gilles Deleuze », F. Armengaud, *Usages politiques de l'animalité*, *op.cit.*, p. 166.

peint le visage comme de la viande dans des tons rouges, ocres et bleus exprimant la force des affects et des désirs. L'homme est rendu à son corps et nous pouvons considérer cette volonté comme étant en lien étroit avec ce thème explicitement politique de la minorité dans son rapport à l'animal.

Le corps réduit à sa chair, le corps-viande est un thème propre à H. Guibert. On songe à la « *Charcuterie esthétique* » à laquelle se livre l'auteur dans *La mort propagande*<sup>582</sup>. F. Bacon est dans *L'homme au chapeau rouge*<sup>583</sup> celui qui, pour ainsi dire, initie l'écriture. L'auteur rappelle qu'il pourchasse le peintre depuis ce jour de janvier 1977 où son premier livre venait de sortir de l'imprimerie, à vingt et un ans ; jour qui avait coïncidé avec le vernissage de sa nouvelle exposition à la galerie Claude-Bernard, rue des Beaux-Arts. Il était la première personne à qui il avait envie de dédicacer son livre. Il en fut ainsi également d'un autre livre, *Les Chiens*, « un court texte pornographique qui lui était viscéralement dédié ». F. Bacon s'affranchit des présupposés représentatifs et politiques dans sa manière d'appréhender le corps. H. Guibert se voue au même travail. Le masochisme est toujours afférent à ce thème du corps-viande. *Les Chiens* en est l'illustration. H. Guibert « pense, sur ce corps-là »<sup>584</sup> et c'est une réflexion essentiellement politique que celle du masochisme. Il écrit : « La passivité me plaît, on fait tant l'éloge de l'activité. Quand je baise, je reste inerte, mou, malléable, évanoui, je me laisse recouvrir. »<sup>585</sup>. Selon Eliane Martin-Haag, Sacher-Masoch redécouvre l'amour sur un autre mode, destituant le plaisir comme étalon et mesure normative du désir. Le sujet se fait cheval. Et, dans cette posture animale de soumission, il n'y a plus de référence au Père et à l'Œdipe. Le masochisme renverse la loi freudienne du Surmoi avec humour<sup>586</sup>. L'apparente soumission du masochiste est pleine de dérision et consiste à

---

<sup>582</sup> H. Guibert, *La Mort propagande*, *op.cit.*, p. 186.

<sup>583</sup> H. Guibert, *L'Homme au chapeau rouge*, *op.cit.*, p. 56-57.

<sup>584</sup> H. Guibert, *La Mort propagande*, *op.cit.*, p. 291.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>586</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 62 : « car moi je rêvais de coups, d'asservissement et de dressage, je voulais devenir son esclave et c'est lui qui est devenu le mien de façon intermittente. ».

pousser la loi, par excès, à manifester son absurdité. On songe à la scène de sodomie par le père évoqué dans *Mes parents*. Nous retrouvons une revendication hystérique de l'autofictionnaliste en faveur de la mère à travers le masochisme, la femme étant toujours réduite à un objet ou à une nature proche de l'animal dans le contrat des sociétés patriarcales. Il y a dans le masochisme, exclusion du père, expiation de la ressemblance au père et renversement des pôles.

L'animalité chargée de valeur positive répond au principe d'une vie indexée sur la nature mais, à proprement dire, davantage sur *sa nature*. L'ensauvagement que pratique le cynique reprend les topiques de réfractaires de gauche opposés à l'ordre patriarcal de droite. Les cyniques portaient la barbe, les cheveux hirsutes et négligés. Image d'une singularité qui veut là signifier qu'elle laisse parler sa nature au-delà de toute loi, de toute répression dont la finalité serait de contenir cette nature, de la discipliner. Il s'agit de démontrer que « ce dont l'animal peut se passer, l'être humain ne doit pas en avoir besoin »<sup>587</sup>. L'ensauvagement tient d'une volonté *virile*, au sens de courage, de force et en même temps de reconquête phallique et de liberté. Par lui, le cynique pense que la satisfaction d'un besoin qui ne soit pas naturel est une faiblesse.

La métaphore sexuelle est signifiante. Pour J. Genet, l'écrivain-voleur suit un instinct dont les termes sexuels traduisent une volonté de se fier à une animalité première, une manière d'ensauvagement face à une pudeur, une censure dont la fin serait répressive. S. Doubrovsky inscrit son écriture dans le même mouvement d'une jouissance primitive indomptée. Le jeu de mots dans l'économie des conventions langagières constitue une subversion dans les mots, la syntaxe et le style. Ce renversement carnavalesque a pour fin de relativiser l'ordre de la culture à seule fin d'imposer une singularité langagière dont la forme serait équivalente à un sexuel refoulé par le social. Ainsi, l'écriture est-

---

<sup>587</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité, op.cit.*, p. 244.

elle de l'ordre de la libération sexuelle, de la jouissance mais toujours dans la perspective solipsiste de l'individu. L'autofiction est « *autofriction, patiemment onaniste* ». Envisager l'autre serait un début de civilisation ou d'apprivoisement.

Diogène taxé par les autres de chien, s'autoproclame chien. Dans la formule, se lit tout le mépris d'une humanité fondant sa valeur par sa différenciation avec l'animalité et la naturalité qui lui est associée. Exposer une vie de chien revient à une vie d'impudeur, c'est-à-dire à une vie insouciante du regard ou de l'opinion d'autrui. La sexualité du cynique se fait en public. Ainsi, J. Genet vu comme un monstre se donne à voir comme un monstre. Mais cette transparence n'est pas celle d'un sujet se vivant dans la correspondance et au regard de l'autre mais au contraire reprenant le principe à son compte en affirmant l'impératif d'une transparence à l'égard de soi.

La création artistique ou la littérature est une manière d'échapper à la loi du psychanalyste restituant au désir son nomadisme, son devenir-animal. Le possédé fait nécessairement référence au possédant. Il y a l'expression d'un érotisme anal qui est de l'ordre de la libération face à un ordre patriarcal vécu comme une rétention et une répression. Le fils incarne bien l'ordre matriarcal à travers le trou ou l'anus.

Dans « L'Enfance d'un chef », dans l'épisode des orties, un chien avait déposé ses excréments aux pieds de celles-ci de sorte qu'en les « châtrant », Lucien sent cette odeur de « défendu ». Le cannabis, « sheet » ou merde en argot moderne que Berliac propose à Lucien y fait bien sûr écho. L'un comme l'autre sont associés à l'abandon, c'est-à-dire à une détente face à une contention<sup>588</sup>. Le chien, animal *cynique* dont S. Freud remarque en note qu'il s'attire le mépris humain parce qu'il possède ces deux particularités, être un animal olfactif qui ne craint pas les excréments et n'avoir pas honte de ses fonctions sexuelles<sup>589</sup>.

---

<sup>588</sup> Cf. *infra.*, 1-3.

<sup>589</sup> S. Freud, *Le Malaise dans la culture*, *op.cit.*, note 1, p. 42.

Dans *Le Livre brisé*, Il y a dans l'évocation de cet amour avec Ilse une radicalisation de la transparence qui semble répondre à ce principe purgatif évoqué dans *Fils* : « Si on presse à fond le faux, gicle du vrai »<sup>590</sup>. Il faut donc évoquer sa vie en radicalisant l'expression jusqu'à l'indicible ou jusqu'au scandale comme on la presserait à fond pour en déterminer le vrai du faux. Il faut différencier l'opinion de tous ou de l'autre d'une opinion fondée sur le rapport de soi-même à la vérité. Ce serait se départir d'un regard censeur en exprimant la vérité dans sa nature, la mauvaise opinion tenant au pouvoir discriminatoire de la loi, des règles, des convenances auxquels le sujet est inféodé.

Les fonctions instinctuelles du corps sont évoquées. Par *Le Livre brisé*, l'auteur et sa femme, Ilse désirent « purger [leurs] passions pour aider à les mieux vivre. [...] dire l'impureté de [leur] amour pour l'épurer. Pour mieux s'aimer ensuite. »<sup>591</sup>. Nous retrouvons la dimension cathartique de l'objet poétique évoqué par J.-P. Sartre à l'égard de J. Genet, le livre étant « une crise de possession cathartique, un psychodrame », le possédé se rendant par ce jeu un peu plus maître de sa possession de la même manière que l'analysant, jouant sur la scène psychanalytique, comme il *re-jouit* se livre à des « jeux oubliés »<sup>592</sup> qui valent purgation : « [Se] livrer, mais [se] délivrer »<sup>593</sup>.

L'analyste dans *Fils*, est ce « plombier » qui « vidange l'âme » et « débouche » la *psyché* comme on le ferait d'un « évier bouché ». La parole comme la vérité du sujet, il « [la] fait couler » de source et « l'apporte à son moulin »<sup>594</sup>. Il s'agit dans la confession de mépriser les conventions et de se moquer du regard d'autrui ou même de les provoquer de manière feinte mais encore de se livrer au besoin de dire comme l'on se livrerait au besoin d'évacuer quelques matières organiques du corps, excrémentielles ou séminales

---

<sup>590</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 171.

<sup>591</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 452.

<sup>592</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., 2002, p.42.

<sup>593</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 452.

<sup>594</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 260.

(songeons aux deux particularités du chien évoqués par S. Freud), à seule fin de soulagement et d'indépendance. L'animalité est également dans cette force première de l'instinct à savoir livrer son âme comme son corps à sa seule nature.

Dans *Le Livre brisé*, l'évocation précise des motifs du couple vaut citation. Le motif du « défi » revient sous la plume de l'auteur « allègre et douloureux », c'est-à-dire difficile dans l'évocation des maux mais armé de l'espoir d'un renouveau. La confession considérée comme un rituel d'expurgation tient d'un exercice instinctif de mépris des conventions, d'une parole « animale » livrée à elle-même, dans l'instant. Ilse est une victime « immolée » car s'étant « offerte en sacrifice » au livre. C'est encore une fois l'athlète ou le martyr cynique prêt à donner sa propre vie au nom de la vérité. L'écriture sacrificielle de la vérité est un « rite » qui « purifie », « nettoie. Elle décrasse l'existence de ses scories. »<sup>595</sup>.

La comparaison entre corruption du corps et détérioration de l'âme par des opinions courantes est celle de Socrate évoquée par M. Foucault. La maladie est la fausse opinion dont il faut se guérir ou, dans cette problématique du fils et du père, cette maladie nauséuse dont il faut se guérir face au père. Avec l'analyste, le narrateur a ses « renvois », se « régurgite ». Il faut se « vomir »<sup>596</sup>. L'existence à l'image du père sartrien « pèse souvent une tonne sur la poitrine, [l']écrase ». Il étouffe dedans. Elle le gêne comme si la présence du père était également cet « en trop ». La vie est une « pâte molle, insipide, indigeste [qui] reste sur l'estomac, sur le cœur ». C'est Lucien face à Bergère qui finit par s'expurger de ses selles. « Ecrire [...] allège »<sup>597</sup> et purifie à la manière d'une auto-analyse. Ce qui est repris à la psychanalyse et qui doit s'exprimer dans l'autofiction est la fonction cathartique ou purgative de l'analyse en cela qu'elle lève le refoulé par la libre association, c'est-à-dire fait référence à une parole libérée. Il est possible précisément de tout dire sur un divan. Nulle censure n'est

---

<sup>595</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 452.

<sup>596</sup> S. Doubrovsky, *Un Amour de soi*, op.cit., p. 62.

<sup>597</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 364-365.

mise à l'œuvre. Au contraire, le mot d'ordre, si tant est qu'il y en ait un est de se délier de toute emprise et de lâcher prise.

L'animalité dans l'autofiction joue le même rôle économique que dans le cynisme. Elle fait l'économie du père ou du Surmoi par une réduction de la vie à sa seule nature, à sa seule dimension concrète évitant de l'indexer à des valeurs idéales nécessairement collectives et englobantes. L'autofictionnaliste ou l'animal cynique se veut à lui-même sa propre fin. L'animalité opérant une transvaluation des valeurs vise à relativiser les valeurs de l'ordre patriarcal humain. Le fils est l'animal, l'objet domestiqué au même titre que la femme, l'esclave ou l'apatride. Mais il en fait le centre d'une rhétorique gauchiste, d'une révolution individuelle ne visant que lui, affirmant l'autonomie et l'indépendance. La parole autofictionnelle se veut sauvage et animale en ce sens où elle est celle du fils face au père. Face au prêtre-psychanalyste, il cultive l'indiscipline, l'impertinence et l'insoumission. Il est dans la maladie, névrose ou sida, une manière d'animalité du corps livrée à l'insoumission. L'animal revient également à évoquer l'être-malade en cela que la maladie constitue comme l'animalité un symbole politique.

### **3-4-L'être-malade**

Œdipe n'aurait pas su reconnaître en lui un des noyaux de sa naturalité en se condamnant à se crever les yeux et à errer. La névrose, dans l'écriture de *Fils*, tient de la même expression radicale et subversive. S. Doubrovsky affirme ne pas avoir sacrifié sa vie à son art mais à sa névrose qu'Akeret n'a su « guérir ». L'autofiction revient pour lui à utiliser ses béances, ses failles, les « ratages de la vie » comme un matériau pour une réussite littéraire. Ainsi, il cite J.-P. Sartre dans *Les Mots* : « on se défait d'une névrose, on ne se guérit pas

de soi »<sup>598</sup> suggérant sans doute qu'une névrose ne peut résumer la singularité d'un individu, affirmant un « soi » irréductible : *Un amour de soi*. S. Doubrovsky, à la manière de J. Genet, inscrit son écriture dans une sorte de délinquance. L'écriture n'est jamais que l'expression de la névrose. Il entretient ainsi l'illusion cathartique et, davantage, la radicalise pour mieux la détourner. S. Doubrovsky feint d'entrer dans le jeu de l'analyste. Ainsi, comme l'écrit J. Poirier, c'est une parole « anti ou pseudo-cathartique »<sup>599</sup> qui laisse croire à l'autobiographie comme à un « remède »<sup>600</sup>. A. Robbe-Grillet se joue du *topos* de la confession psychanalytique. Trop honnête pour être sincère, elle agit par surenchère et s'écrit de manière défensive en regard de l'image fantasmée du lecteur. « bien entendu », « volontiers », sont autant d'échos qui feignent d'abonder dans le sens du lecteur mais trop évidemment complices semblent en dénoncer la lecture univoque, partielle et naïve. Ainsi, la cruauté de l'enfant et la malignité de sa pathologie sont avec complaisance soulignées. Non seulement l'enfant a des désirs sado-érotiques meurtriers mais « les écoles communales n'ét[ant] pas mixtes », il s'exerce sur ses camarades du même sexe. Comme une parole odieusement (et délicieusement) choquante, information de dernière minute glissée en catimini, la parenthèse agit malicieusement par litote. L'hétérosexualité aurait pu alléger la monstruosité des goûts pervers d'A Robbe-Grillet mais l'aveu d'homosexualité la rend irrémédiablement condamnable. Plus outrageusement, ce qui suscite les fantasmes de tortures interminables parmi ses camarades sont « les corps gracieux aux jolis visages tendres » tandis que ceux qui lui semblaient « laids et antipathiques » étaient exécutés immédiatement : la cruauté sexuelle se fondant sur l'esthétisme est érigée en art !

---

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 396-397.

<sup>599</sup> J. Poirier, « Entre catharsis et pharmakon : sur *Fils* de S. Doubrovsky », *op.cit.*, p. 153.

<sup>600</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 367.



L'utilisation du cliché psychanalytique du désir tardif de tétée s'annule, A. Robbe-Grillet précisant qu'il savait marcher et parler presque couramment là où la psychanalyse attendrait un retard. La phrase citée comme appartenant à la légende familiale «Pas lait tasse, lait à maman » apparaît trop peu fortuite et trop ostensible pour ne pas servir sans doute uniquement au cliché et pour ne pas être traité de manière dérisoire. «le bon docteur Freud » (et « ses descendants actuels ou futurs », c'est-à-dire le lecteur) face à « un de ses complexes favoris »<sup>601</sup> est perçu, dans une condescendance paternelle, comme un enfant face à un jouet.

Dans *Laissé pour conte*, Claude Vigée a écrit *L'Été indien* que S. Doubrovsky lit et dont il tire « la plus belle définition de l'amour, "l'amour est un inceste heureux" »<sup>602</sup>. Le bonheur tiendrait à se libérer de toute culpabilité et de toute mauvaise conscience en se livrant à sa naturalité. Au fond, s'il s'agit de retrouver sa mère à travers la femme aimée, pourquoi faudrait-il dans la perspective psychanalytique se « guérir » de cela ? Cette restriction de la vie sexuelle permet de « lier libidinalement les uns aux autres les membres de la communauté » et ce sont « ces refusements de la vie sexuelle qui ne sont pas supportés par ceux qu'on appelle les névrosés »<sup>603</sup>. Le névrosé comme l'animal ou l'enfant se refuse à une restriction. Au fond, par glissement, l'autofictionnaliste considère que le sujet entre dans la névrose non par absence de la loi mais par l'effet restrictif de la loi.

Il apparaît comme une figure autofictionnelle politique en ce sens où dans l'autobiographie se pose la question du rapport de la loi à la vérité individuelle, du lien entre père et fils. C'est là un paradoxe que dénonce l'autofictionnaliste. Dans cet idéal normatif auquel participe la psychanalyse, entendu que le libre cours des désirs sexuels de chacun rendrait vite le monde insupportable, la

---

<sup>601</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 180.

<sup>602</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, op.cit., p. 178.

<sup>603</sup> S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, op.cit., p. 49-50.

réduction des pulsions sexuelles et leur maintien dans certaines limites oppose l'individu à la communauté. Communauté liée par la loi du père. Les membres d'une même communauté se limitent dans leurs possibilités de satisfactions et assurent ainsi une cohésion qui se garde de tout individu isolé dont l'arbitraire pulsionnel serait tout-puissant. L'état de culture lié à la loi du père exige de la liberté individuelle un sacrifice pulsionnel. Mais plus que cela, il instaure la notion de norme. Cela, S. Freud en est bien conscient<sup>604</sup>. M. Foucault se fonde sur cette notion de « norme » pour penser la psychanalyse comme une technique normalisatrice créant un standard, sanctionnant des écarts par rapport à ce schéma préétabli et imposant un système correctif disciplinaire. Ainsi, écrit-il que « l'eugénique et la psychanalyse, [...] sont ces deux grandes technologies qui se sont dressées, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour donner à la psychiatrie prise sur le monde des instincts »<sup>605</sup>. Il s'agit de normaliser les instincts et, ce faisant, les individus. Les manifestations de la liberté individuelle, ses revendications contre la masse prennent corps dans une hostilité à la culture se dirigeant contre ses formes établies. Dans cette perspective, la névrose ou la maladie apparaît comme un réel enjeu politique. Métaphore *diabolique* selon Susan Sontag du sida attachant la honte à ceux qui en souffrent<sup>606</sup>, le malade devient un avatar du sage cynique.

La *parrêsia*, nous le savons, s'intéresse aux rapports entre le sujet et la vérité, aux relations de pouvoir et à leur rôle dans le jeu entre sujet et vérité. Elle s'intéresse à cet autre nécessaire pour que je puisse dire la vérité. Rapport de pouvoir avec cet autre et bien sûr rapport de savoir. M. Foucault évoque le fait que l'étude de la *parrêsia* dans la culture de soi au cours de l'Antiquité est une

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 47 : « Le choix d'objet de l'individu sexuellement mature est réduit au sexe opposé, la plupart des satisfactions extra-génitales sont interdites comme perversions. L'exigence d'une vie sexuelle d'une même nature pour tous, qui se révèle dans ces interdits, se place au-dessus des inégalités dans la constitution sexuelle, innée et acquise, des humains, coupe un assez grand nombre d'entre eux de la jouissance sexuelle et devient ainsi la source d'une grande injustice. »

<sup>605</sup> M. Foucault, *Les Anormaux*, Cours au Collège de France, 1974-1975, Hautes Etudes, Gallimard, Seuil, 1999, p. 124.

<sup>606</sup> S. Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, London, Penguin, 1989, p. 16.

sorte de préhistoire de ces pratiques organisées et développées autour de couples connus : le pénitent et le confesseur, le dirigé et le directeur de conscience, le malade et le psychiatre, le patient et le psychanalyste<sup>607</sup> ou le médecin. Le malade comme le *parrèsias*te met en échec le savoir-maître du médecin.

Le dire-vrai du *parrèsias*te s'oppose ici au dire-vrai du professeur, du technicien, de l'homme qui détient une *tekhne*, un savoir-faire. Cet homme est celui qui tient à établir un lien positif de savoir commun, d'héritage, de filiation, de reconnaissance. Il est, en somme, le médecin ou le psychanalyste. Il tend à édicter un savoir-maître auquel il tente de plier le corps et le désir de tout un chacun. Il définit le rapport du maître et de l'élève dans un rapport d'enseignement magistral. Cela nous rappelle les métaphores scolaires utilisées dans l'autofiction. Une filiation s'établit dans l'ordre du savoir. L'être-malade serait, au fond, ce *parrèsias*te qui se refuse au savoir-maître du médecin, celui qui prend les risques de l'hostilité, de la guerre et de la mort. Il est une rupture de la filiation dans l'ordre du savoir. Selon que l'on est technicien, prophète, sage ou *parrèsias*te, le « régime de vérité » selon l'expression de M. Foucault n'est pas le même<sup>608</sup>. Régime et, donc, rapport politique à la vérité. Et nous songeons à l'hystérique. S. Doubrovsky se reconnaît en ce rôle : « *Hystérique*. C'est certain. Un adepte. Un néophyte, un convaincu. Je convertis. ». A la lecture du *Larousse médical*, il « produi[t] » des symptômes à la manière dont les premières hystériques adoptaient devant Charcot les postures attendues. Il est « Monsieur Cas », c'est-à-dire le malade qui possède toutes les maladies : « Dans le *Larousse médical*, j'ai tout. [...] Complexes, j'affiche complet. ». Elles échappent ainsi à tout savoir car les symptômes ne cessent de se déplacer ; les pathologies se succèdent : « Ça se déplace, d'année en année, d'organe en

---

<sup>607</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 9.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 27.

organe. Migrations lentes.»<sup>609</sup>. Ces glissements ou ces esquives font de S. Doubrovsky un malade irréductible. La maladie, sous un tel aspect labile et protéiforme, échappe à toute maîtrise et la bonne santé apparaît comme un horizon indépassable. C'est là le rapport fréquent de l'hystérique au médecin éprouvant une véritable satisfaction à lui prouver ses échecs successifs, à le réduire à l'impuissance et à le pousser à bout<sup>610</sup>. Il n'est pas étonnant de voir l'hystérie liée évidemment au surnaturel. Elle interroge le savant, le docteur et son savoir-maître. Mieux, elle suscite son intérêt rationalisant parce qu'elle est précisément irrationnelle. Du moins, elle échappe par sa position erratique à tout savoir comme à toute emprise. Elle prend au piège le désir de celui qui se croyait être un maître<sup>611</sup>. Ainsi, l'hystérie tient de la sorcellerie et A. Robbe-Grillet n'évoque pas par hasard dans cette lutte romanesque entre ordre et désordre la présence fantasmatique de la femme-démon mettant à mal l'objectivité, la tentation de l'ordre propre au fond au colon dans *La Jalousie* comme au discours du maître<sup>612</sup>. Le maître Akeret est, par exemple, celui qui n'a pas compris le patient S. Doubrovsky<sup>613</sup>. Ce rapport au savoir-maître, à travers l'analogie hystérie-sorcellerie ou hystérie-démonologie tient peut-être d'un dialogue (ironique) avec Dieu comme avec le père.

L'être-malade est nécessairement le sujet dont le corps n'est plus un enjeu phallique plein mais ouvert à un manque. Le sujet est toujours malade dans la perspective du père. Dans *Fils*, Israël Doubrovsky le père, est atteint de la tuberculose que le fils, lui-même subira : « tel père, tel fils, mon père un dur, on

---

<sup>609</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 190.

<sup>610</sup> L. Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin* (1976), Paris, Masson, 2001, p. 139.

<sup>611</sup> S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1920), Paris, Payot, 2010, p. 33 : « N'oublions pas non plus que le médecin, au cours de ses études, a appris (par exemple dans des cas d'apoplexie ou de tumeurs) à se représenter plus ou moins exactement les causes des symptômes organiques. Au contraire, en présence des singularités hystériques, son savoir, sa science anatomique, physiologique et pathologique le laissent en panne. Il ne peut comprendre l'hystérie, en face d'elle il est incompetent. Ce qui ne vous plaît guère quand on a l'habitude de tenir en haute estime sa propre science. Les hystériques perdent donc la sympathie du médecin, qui les considère comme des gens qui transgressent les lois (comme un fidèle à l'égard des hérétiques) ».

<sup>612</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 84-85.

<sup>613</sup> S. Doubrovsky, « septembre 1995 », *Laissé pour conte*, *op.cit.*.

se ressemble au moins par le mou »<sup>614</sup>. En-deçà de la maladie pulmonaire qui affecte le souffle, l'impuissance apparaît rendant sensible le rapport entre le père et le fils.

Il est celui qui possède en son sein un angle aveugle le corps devenant impropre à ses fonctions reproductrices. La maladie ruine. Il faut nécessairement comprendre l'inguérissable dans la perspective de la relation père-fils. Le fils-monstrueux dans le regard du père-analyste ou du père-docteur est dans une position féminine. Affirmer cette position comme il s'affirme inguérissable est une manière de s'affirmer politiquement face à la loi du père. La guérison a des vertus normatives et ce qui serait guérison pour le père serait maladie pour le fils. De même que le fils serait le monstre et le père ce tueur de monstres, il convient de demeurer un monstre face aux injonctions thérapeutiques du père. L'inguérissable ou l'affirmation de son être-malade est signe de bonne santé dans la perspective cynique du fils. La bonne santé est financière. Elle concerne les finances du père possédant de manière fétichiste le fils. Elle est de l'ordre du *capital* santé. La décapitalisation vaut décapitation du père.

Le sida dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est semblable à la peste d'Artaud. La peste, maladie théâtrale, y est présentée « irrationnelle, frappant au hasard, circulant d'un organisme à l'autre, elle dévaste le corps sans condition de rang, d'âge et de sexe »<sup>615</sup>. Poison théâtral jeté dans le corps social selon Artaud, elle est une crise ; c'est-à-dire qu'elle marque une rupture. Le sida, selon H. Guibert, constitue un poison similaire. Il menace le corps social parce qu'il est précisément incontrôlable. Il a tous les atours réfractaires et iconoclastes des forces politiques du fils. C'est précisément parce que la maladie peut toucher chacun sans condition de rang, d'âge ou de sexe qu'elle est dangereuse. Le corps comme la sexualité ne peut se voir imposer ses règles et

---

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>615</sup> O. Penot-Lacassagne, « Artaud : la peste », *Écriture et maladie*, Saint-Estève, Imago, 2002, p. 242.

ses diktats. La sexualité permet la circulation du virus et traverse toutes les couches sociales jusqu'à atteindre l'ordre des « pères ». Ainsi, elle dévoile et démasque.

La sexualité est comme la littérature moderne définie selon A. Robbe-Grillet : une « activité dont la mobilité sans cesse [...] échappe »<sup>616</sup>. L'être-malade a dans l'autofiction une dimension carnavalesque. L'autofictionnaliste est un « roi peste » en ce sens que l'être-malade intronise un autre rapport au savoir. Nous savons que la fausse opinion, *nosos*, est la maladie en ce sens où l'opinion courante, au fond, la *doxa* est associée à la corruption de l'âme, la détérioration du corps. Aussi, cette opinion doit être examinée en termes de vérité, c'est-à-dire en regard de sa propre vérité.

L'être-malade dans l'autofiction se définit ainsi dans le regard du pouvoir patriarcal. Il est ce fils malade en ce sens où il ose, face au père, prôner l'irréductibilité de la vérité. Ce monde de la *tekhnê*, ce monde de la maîtrise traditionnelle où un savoir est transmis d'un maître à un disciple suppose un savoir-maître. Le corps, comme instance symbolique du lien filial, est en ce sens le lieu de ce savoir-maître. L'être-malade dans l'inguérissable situe ce corps dans ce rapport à un savoir-maître médical (ou psychanalytique) « à l'école du maître qui manque »<sup>617</sup> à l'image de Socrate. C'est le manque dans le savoir qui doit être maître. L'inguérissable correspond au devoir éthique de se contempler soi-même en ce sens d'une vérité toujours mise à mal, échappant sans cesse à un savoir-maître. Si la bonne santé ou la guérison consiste pour le pouvoir patriarcal à soumettre le corps comme le désir du fils à un savoir-maître et à l'inscrire ainsi dans une filiation, un héritage, une transmission constituant un corps-désir comme un capital plein et utile, l'inguérissable est comme un mode de réappropriation. Et il est possible d'y reconnaître un principe cynique. Le virus du sida, le cancer ou la névrose tiennent d'un principe de résistance

---

<sup>616</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 12.

<sup>617</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, op.cit., p. 142.

proche de la glissade existentielle. Le principe actif de la maladie échappe à toute emprise et à toute connaissance.

Il est possible également d'y reconnaître « une esthétique de l'existence » en ce sens d'une vie vraie qui doit être l'expression d'une vie autre. Le malade du sida dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a dans la société contemporaine des années 90 les vertus aléthurgiques du scandale. Le malade du sida est *kataskopos*, l'écrivain-éclaireur, espion ou vigie en ce sens où il est symboliquement sans abri, sans patrie ni foyer. Un homme doublement errant car il échappe par sa maladie à tout savoir-maître mais se trouve, par le fait, aux marges de la société. L'impudeur propre à H. Guibert tient du procès lui-même de la maladie. Il est dans cette *parrêsia*, ce franc-parler parce qu'il est exclu et qu'il est en dehors de tout engagement comme de sa communauté. Il est « seul [...] contre tous », un « héros » et le « pli de la vérité »<sup>618</sup>, l'aveu revient précisément à s'exposer à tous. Il est donc l'homme sale, l'homme qui erre, l'homme qui manque à toute insertion.

Cette pauvreté, cette errance, cette mendicité ont bien sûr des vertus instrumentales. L'autofictionnaliste, névrosé ou malade du sida, est précisément dans le manque comme il serait dans le dénuement, figure littéraire symbolique de la ruine ou de l'inguérissable comme méthode philosophique. En ce sens, l'être-malade dans l'autofiction est un mode de vie et une condition pour l'exercice de la *parrêsia*. La névrose et le sida dans leur mise en scène autofictionnelle ont une fonction réductrice par rapport aux conventions et aux croyances. Apparaissant dans sa nudité irréductible, la vérité apparaît. La maladie est « une aléthurgie »<sup>619</sup>, une manifestation de la vérité. C'est exercer, par sa vie et dans sa vie, le scandale de la vérité. Dans ce corps et cette âme échappant à un savoir-maître, l'être-malade est dans une sorte d'individualisme et d'affirmation de soi au même titre que le cynique

---

<sup>618</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 10-16.

<sup>619</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 159.

indexant sa vie sur l'animalité ou sur la naturalité. La maladie, se soustrayant à toute emprise, tient symboliquement de cette animalité et de cette naturalité. Il est une nudité anti-institutionnelle de la maladie en cela qu'elle représente un scandale puisque tout savoir médical et psychanalytique y achoppe.

Pour conclure, l'autofiction remet à jour ce rapport entre style de vie et manifestation de la vérité propre à l'art moderne. M. Foucault affirme que, par ce rapport, la question du cynisme devient singulièrement importante dans l'art moderne. C'est l'idée que l'artiste en tant que tel doit avoir une vie singulière irréductible aux normes et aux règles acquises et ce, afin de « constituer un témoignage que ce qu'est l'art en sa vérité ». La vie d'artiste est œuvre d'art en elle-même en cela qu'elle puisse permettre par sa non-conformité ou davantage illustrer, ce qui dans une culture n'a pas droit d'expression. L'œuvre belle qui doit être un travail de séduction se fonde sur le scandale : ce sont les « Secrets pénibles, pudeurs personnelles, vertiges intimes »<sup>620</sup>. L'art établissant par rapport aux normes, aux canons, à la *doxa*, un travail d'agression et de réduction systématique actualise le rapport fantasmatique du fils au père. C'est ce rapport de l'art moderne à la loi que M. Foucault décrit comme « ce mouvement par lequel, incessamment, chaque règle posée, déduite, inférée à partir de chacun des actes précédents, se trouve, par l'acte suivant, rejetée et refusée. ». Il s'agit d'opposer au « consensus de la culture, le courage de l'art dans sa vérité barbare » ou reconnaître le fantasme doubrovskien de l'autofictionnaliste-*Fils* dans ce « cynisme de la culture retournée contre elle-même »<sup>621</sup>. L'autofiction a dans le champ autobiographique une fonction contre-culturelle par ce fantasme d'une vie prise comme matière pour façonner, construire la vérité individuelle en déport du consensus normatif. Être autofictionnaliste, c'est être iconoclaste.

---

<sup>620</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 452.

<sup>621</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 172-174.



\*

\*

\*

Le rapport ironique du sujet au modèle suppose que la liberté du sujet s'éprouve contradictoirement à partir du modèle. Le lien existentiel, politique autant qu'érotique du sujet au modèle ou à la loi est évidemment très fort et la transgression signifie toute son emprise. L'ironie, comme mode relationnel de l'imaginaire adolescent, suppose cette ambivalence. Contre parce que tout contre, l'ironie est adolescence. L'ironie tend à une distance nette avec ce qui serait cause de désagrément. Selon Maryvonne Perrot<sup>622</sup>, pour Kierkegaard, l'ironie est le symptôme d'un malaise, d'une contradiction et la solution de *l'êiron* sera d'interposer entre lui et le monde, le comique. Ce dernier est alors un outil de défense contre ce qui pourrait faire échec à sa subjectivité. *A contrario*, il utilisera l'ironie comme une arme face à ce qui pourrait lui être contraire, porter atteinte à sa vérité ou être un frein à sa pleine émancipation. L'ironie qui sera le fait d'une subjectivité fragile et à confirmer ne saura être que défensive et agressive, visant à contenir ce risque. Il tend à une maîtrise de l'adversité à travers laquelle doivent s'affirmer sa subjectivité et s'accepter ses manques. L'ironie sera le fait d'une individualité qui se cherche et s'affirme avant tout contre les autres et le monde. L'ironie a toujours à voir avec une séparation. Elle interroge et veut dégonfler les certitudes pour s'en extraire.

---

<sup>622</sup> M. Perrot, « Humour et subjectivité chez Kierkegaard », *Par humour de soi*, Textes réunis par Sylvie Crinquand, Centre Image/Texte/Langage, Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, Coll. Kaléidoscopes, 2004, p.19-21.

Séparation avec les opinions d'autrui ou avec les siennes, elle vise à une libération et à une affirmation de soi. Ironiser tient du projet existentiel en cela qu'il s'agit de la volonté d'être placé hors de... hors de soi, hors des autres, c'est-à-dire d'*ex-ister*.

La perspective critique de l'autofictionnaliste à l'égard de la loi, du modèle tient au refus du dogmatisme et, ce faisant, d'une position de maîtrise. Il favorisera la forme erratique de l'aventure dans l'écriture de soi. Or, la nature du rapport au modèle, la nature récurrente du modèle invoqué, laisse croire à une toute autre volonté. Notre hypothèse, en effet, sera que l'autofictionnaliste, se refuse à faire sa propre statue, non pour dégonfler toute vanité ou toute représentation idéale de soi mais davantage pour conserver une position absolue de maîtrise.

L'autofictionnaliste en décidant de s'écrire instaure un rapport ironique à soi. C'est la question du modèle discutée par ce dernier à propos de l'autobiographe qui reparaît. Il n'est plus question d'être conséquence face à une loi, un modèle qui fasse principe de sorte que c'est la place et le rôle du père qui sont remis en question. Il décide de s'introduire dans le récit sous la forme d'un personnage et d'instaurer à l'égard de celui-ci une relation particulière. Il a sur ce personnage, son double, un regard lui permettant de voir ce que l'autre ne peut voir, c'est-à-dire une perspective antérieure proche du regard paternel auquel le fils se substitue. Dans cette position, il assume une position surmoïque de conscience. Il est juge et maître de ce personnage. Ainsi, se tient-il dans une position surplombante masculine face à un double féminisé évitant qu'un autre ne s'en charge. Par une mise en abyme, il ne cesse d'éluder la position du fils pour se substituer à celle du père. De la sorte, il se déconstruit sur un mode elliptique. Cette perversité au sens étymologique du terme inverse les valeurs de la connaissance. La somme autobiographique devient la soustraction autofictionnelle en ce sens où le sujet ne cesse de se soustraire à ses impostures, s'enquérant d'un travail de déprise, de *dé-mémoire* ou d'oubli des

formes apprises fondé sur l'erreur et se transformant en errance marquée par l'inachèvement. Là où l'on attendrait du travail autobiographique un enracinement, l'autofiction dans une même esthétique du négatif propose inversement, un déracinement perpétuel, c'est-à-dire l'aventure. M. Blanchot dans *L'écriture du désastre*, s'intéresse à l'étymologie d'*aléthéia* telle que Heidegger s'est plu à la définir. La vérité selon lui signifierait « course errante, égarement des dieux ». Une autre traduction propose le sens de « désabritement », ce qui conduit encore une fois à l'errance ou à l'aventure. L'auteur évoque le mythe de la caverne comme étant le mythe de l'abri. Il s'agit donc de « s'arracher à ce qui abrite ; s'en détourner, se désabriter, voilà l'une des péripéties majeures qui n'est pas seulement celle de la connaissance, mais bien plutôt condition d'un "revirement de tout l'être", comme le dit encore Platon - retournement qui nous met face à l'exigence du tournant. »<sup>623</sup>. L'exigence du tournant ou du revirement évoque une volte-face, un retour du sujet sur ses pas ou plus précisément une marche à reculons. L'errance suit donc cette direction marquée par le manque et l'absence. La vérité du sujet se situe dans un lieu duquel il est absent par définition. Ce lieu où il est devient ce lieu de l'erreur. La vérité dans l'autofiction est, à travers l'errance, une forme négative de la vérité telle qu'elle est conçue dans l'autobiographie, c'est-à-dire une absence et un vide qu'il faut conquérir. C'est la présence intrinsèque de cette absence au cœur de l'espace que symbolise l'absence du père qui fixe les règles d'un déplacement perpétuel comme si le sujet se situait sur un échiquier constitué de cases noires pleines et d'une case vide se déplaçant. A chaque case noire acquise s'ouvre une autre case vide indéfiniment. Elle n'est le lieu d'aucun enracinement mais une *atopie* sans repos.

Le sujet devient un personnage glissant. Par le jeu de l'ironie et de la négation, il se délivre du sérieux. Il se délivre du père en lui, évitant de se figer, de devenir cette conscience coagulée des *Carnets de la drôle de guerre*, évitant

---

<sup>623</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op.cit.*, p. 148-149.

d'être conséquence et s'affirmant sans cesse principe. C'est l'emprise scopique du père qu'il évite ainsi dans cette course errante. Il précède de sa ruine le regard du père, toujours en éveil comme l'on est en conscience. S'opposent l'image de l'autobiographe, soumis à l'idéologie comme l'on se rêve ou s'imagine, assis dans un confort illusoire, censé figurer ce rapport idéologique rassurant au sens comme au père et, l'image de l'autofictionnaliste, terroriste insoumis poursuivant sans cesse en lui cette pente délictueuse pour s'en expurger et se libérer d'un rapport au père comme à son authenticité vécu sur le mode de l'emprise et de la censure. L'autofiction se révèle être une entreprise de subversion autobiographique en ce sens où elle ne vise que la déprise d'un sujet aliéné par des postures de vérité imposées par l'ordre patriarcal. Dans cette inversion des valeurs, l'autofictionnaliste contrairement à l'autobiographe-archéologue, se figure en l'image d'un chercheur ou d'un aventurier en quête de lui-même mais ne sachant nullement ce qu'il va découvrir. L'écriture de soi n'est plus du domaine de la reconstitution mais du voyage erratique et initiatique. A l'image bourgeoise du capitaliste issu d'un ordre patriarcal, faisant la somme en bon comptable de ses expériences vécues s'oppose l'image gauchiste du fils aventureux, se soustrayant par la ruine et l'errance à tout ordre et ne se projetant que dans son devenir. Si l'un s'éprouve sur le mode de l'enracinement et de la fidélité, l'autre ne désire être que le déracinement et l'infidélité. Ainsi, l'autofiction tient-elle d'une esthétique cinématographique au sens étymologique du terme définissant l'autobiographie nouvelle comme une *autobiocinématographie*, c'est-à-dire une écriture par soi du mouvement de sa vie. Inspiré du mouvement culturel des années 60-70 de libération de l'ordre patriarcal (mai 68 en France), l'autofictionnaliste laisse transparaître la quête de soi à l'image d'un voyage initiatique déconstruisant les valeurs bourgeoises du père. L'oubli, le silence, le déracinement, l'errance et l'inachèvement deviennent les motifs d'une aventure existentielle à travers laquelle le sujet, se libérant de ses

déterminismes comme de la loi du père, peut enfin advenir à lui-même. Cette quête investit symboliquement le corps tel qu'elle l'a investi dans ce mouvement socio-culturel. Le mode d'ordre est de jouir sans entraves, c'est-à-dire en dehors de la loi. L'autofictionnaliste vient contester une autobiographie soumise au consensus sexuel notamment à travers la figure de l'analyste qu'il considère comme l'agent d'une science fondée sur l'assomption de la loi, c'est-à-dire la castration, visant à la filiation, s'assurant d'un modèle bourgeois et venant confirmer l'appartenance à un modèle patriarcal hétérosexuel prônant la fidélité et la reproduction. A cela, l'autofictionnaliste se présente en « jous errant » et oppose un corps innommable face au pouvoir fantasmatique d'un père castrateur. Il prône l'ambiguïté sexuelle en une forme de résistance à l'occupant abandonnant sa sexualité à l'aventure, c'est-à-dire à une forme de déconstruction des postures imposées. Le désir devient une affaire individuelle le sujet se refusant à toute forme de savoir comme d'ingérence, étant en ce domaine sa propre loi. Il se plaît à des fins politiques de contestation à affirmer ces sexualités errantes et improductives telles l'homosexualité, le donjuanisme ou le sado-érotisme. L'anarchisme sexuel prévaut en ses formes gauchistes rompant les liens et évitant toute causalité, infraction et transgression se confondant en un cercle « vicieux ».

A l'autobiographe iconolâtre succède l'autofictionnaliste iconoclaste. Faisant vaciller les signifiants-mâtres, l'autofictionnaliste prend le pas sur le psychanalyste. Dans cette rivalité gémellaire, celui-ci, révolutionnaire et parricide n'hésite pas à contester toute ascendance légale. Ainsi, en est-il de l'anti-Cédipe, l'autofictionnaliste associant Capitalisme et Freudisme à une même économie politique phallogocentrique. L'oedipianisation de série devient le symbole d'un paternalisme tant économique qu'érotique. Dans un tel système organisé autour du couple phallus/manque, le fils est en une dette sans cesse reconduite dont il tente de se libérer en prenant le parti du manque ou du trou,

c'est-à-dire d'une jouissance indexée sur la nature. L'inceste devient ainsi la formule amoureuse idéale faisant de l'Œdipe un principe « assumé ». Le trou devient négation du lien et du social comme du père. Il incarne cette résistance de la mère, du prolétaire, du diable ou du fils face au père à la fois Dieu, capitaliste et analyste. Le trou ou l'anus devient ce refoulé du corps bourgeois, cette délinquance politique du manque ou de la ruine, de l'anti-Œdipe face à l'ordre du plein, du phallus, de l'Œdipe centré autour de la figure tutélaire du père.

Dans ce même parallèle entre force désirante et force de travail, entre Freudisme et Capitalisme, l'autofictionnaliste est cet écrivain-délinquant qui commettant un délit à la fois érotique et politique, fait de son écriture l'objet d'un scandale dont la fin cynique serait de contester les valeurs, les normes et conventions de l'ordre patriarcal, de les discuter et de les ruiner. Le vol, l'effraction ou l'escroquerie tiendrait à décevoir l'attente du lecteur en ce sens où l'écriture serait un objet-piège visant à dégonfler toute certitude. S'incarnant en monstre, dans la vérité de sa nature, l'autofictionnaliste tend au lecteur un miroir. Ainsi, réévaluer sa monnaie pour mieux se connaître soi-même comme l'affirme le sage cynique consiste à mettre en perspective la loi, la coutume et l'expression libre d'une nature.

De l'usage idéologique de la délinquance dans le champ politique de l'autofiction à celui de l'animalité, il n'est qu'un pas. L'animal est l'apatride, l'esclave, la femme, le barbare ; en bref, ce sujet dont le manque justifie le plein de l'ordre patriarcal, en illustre la suprématie sur le mode de la démonstration. Ainsi, est-il légitime que l'autofictionnaliste utilise à rebours cette animalité comme un outil de destitution. A-nimalité comme l'on dirait a-citoyenneté, l'autofictionnaliste, animal, se situe dans cette marge de la délinquance, de l'errance, de la féminité, de la judéité, de la névrose comme de la maladie. Espace où la loi du père n'a pas droit de cité, en dehors de toute circonscription, de toute colonisation, de tout ordonnancement. L'animalité est l'espace

symbolique du désir et de l'instinct, un repli sur la naturalité dont la fonction politique est de défaire le corps et le désir des proscriptions sociales. Masochisme et passivité évoquent cette posture animale de soumission mais en la radicalisant de manière réfractaire de sorte que le père apparaisse dans toute son illusoire oppression. Naturalité, animalité et ensauvagement deviennent par opposition une marque de virilité, d'indépendance et de liberté. La littérature autofictionnelle au même titre que toute création artistique vient en contrepoint de la psychanalyse comme une manière purgative de défoulement sur le thème de l'analité et de l'animalité. Ainsi, la parole authentique devient cette impudeur cathartique par laquelle on livre au lecteur cette vérité contenue semblable aux humeurs, aux excréments et au sperme. Ce fantasme gauchisant et réfractaire de l'authenticité indexée sur l'animalité et la naturalité s'appuie sur une réduction de l'analyse et de l'association libre à une simple levée de toute censure comme si à une libération syntaxique du discours correspondait une levée du regard patriarcal et de tout interdit. Ainsi, est-ce l'image d'une vérité contenue sous le masque d'une censure patriarcale mensongère faisant du fils comme de la société un corps malade parce que contenant en lui sa naturalité, son animalité, sa sexualité et sa libre-expression comme son libre-désir dont il faudrait pour se guérir qu'il s'expurge. Le mal est donc la parole comme le désir contenu par l'ordre patriarcal. Le corps du fils comme le corps social s'en infectent de sorte que la maladie ne vient que du seul fait de contenir l'individu. Qu'en est-il alors de l'être-malade tel que le stigmatise le père dans la perspective politique du fils ?

L'être-malade devient dans l'autofiction une figure politique. La névrose comme la maladie constitue à la manière de la sexualité une marque d'individualité. La maladie est semblable à l'animalité sur ce thème de l'analité. Elle est ce qui pollue le corps ; la saleté et l'incurie traduisant une « odeur » et une marque olfactive semblable à une empreinte infalsifiable et à une singularité politique irréductible. Il faut afin que la parole comme l'acte

érotique se fassent qu'il y ait de cette source pulsionnelle en l'être. L'écriture autofictionnelle, acte politique, naît de la névrose en ce sens où l'analyste, dont l'écriture de *Fils* pervertit le pouvoir, tend à guérir le sujet dans cette manière de recouvrir son authenticité d'un voile dogmatique tel un « parfum » idéologique.

L'inceste, pour S. Doubrovsky, n'est pas à refouler mais au contraire à considérer comme une formule de l'amour heureuse, c'est-à-dire dont la finalité fut bonne. Il ne s'agit pas de considérer ici la réussite de l'Œdipe, par ce passage de la mère à l'amour d'un autre, mais bien d'affirmer le lien incestueux comme un motif politique et réfractaire de jouissance à l'égard de l'analyste. L'analyste est donc perçu comme celui qui « guérirait » de ce lien mère-fils, c'est-à-dire qui ancrerait le désir et la sexualité dans la conséquence de la filiation, de la reproduction, de l'hétérosexualité et de la fidélité. Aussi, s'agit-il de demeurer animal, enfant ou névrosé comme l'on demeurerait soi-même ou libre d'être soi. Le « soi » constituerait une enclave au même titre que l'inconscient devant demeurer close.

L'écriture autofictionnelle ressemble à une résistance hystérique, un retranchement où survit l'authenticité « comme dans ses réserves où la civilisation a repoussé les Indiens ou les oiseaux rares. »<sup>624</sup>. Résistance du sujet à « des forces d'oppression ; comme ce qu'on appelait la Résistance à l'occupant fasciste lors de la Deuxième Guerre mondiale »<sup>625</sup> où survit un état édénique de toute-puissance et de possession parfaite d'où la loi est exclue. Le sida est cette « fatigue monstrueuse »<sup>626</sup> dont les effets s'apparentent à « la maladie du sommeil » ou maladie du rêve comme de l'inconscient proliférant à l'image du « monstr[e] sacr[é] »<sup>627</sup>, Marine, « guenon [se cognant] en piaillant aux barreaux de sa cage » semblablement hystérique, « modèle de son personnage principal » (peut-être l'auteur lui-même) qui semble obsédée par l'idée de « démultiplier

---

<sup>624</sup> L. Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin* (1976), Paris, Masson, 2001, p. 97.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>626</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 80.



son visage à l'infini », par cette « névrose de son image poussée à bout »<sup>628</sup>. Image également de Marine, bien sûr à travers celle d'une sainte érotique et fantasmatiquement suicidée ou martyr, sainte Teresa Maria Emerich peinte par Gabriel Max, « toute transparente et bleutée dans son capuchon de gaze qui encercle sa tête comme une couronne pour cacher ses stigmates, ses poignets bandés exactement comme les siens. »<sup>629</sup> car, à travers le fils, se joue le destin de la mère : quand il faut faire appel à un écrivain pour entreprendre des recherches, elles portent sur « l'hystérie féminine »<sup>630</sup>. Et quels sont ces bandages aux poignets de Marine sinon les conséquences d'une transfusion sanguine ? Histoire de sang comme de filiation dans cette maladie du sida dont on accuse faussement Marine d'être porteuse comme si le sida lui-même était une métaphore de l'hystérie à l'œuvre dans l'autofiction. Maladie rendant impuissants les « docteurs », ces maîtres à penser dont le statut et la qualité essentiels sont, selon A. Robbe-Grillet, la fermeté<sup>631</sup> : « le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus »<sup>632</sup>. Le cerveau, siège du savoir et de la rationalité, est sans cesse menacé par le désordre du virus.

L'écriture naît de la névrose comme elle naît du sida dans cette lutte à corps entre ordre et désordre. L'image de la colonisation dans *La Jalousie* s'inverse dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, tout le jeu consistant à lutter contre une colonisation du virus qui institue le désordre cellulaire par un affaissement continu des barrières immunitaires. Le virus HIV devient un agent mettant à mal les censures du système, libérant les forces diaboliques du manque, creusant en l'être un centre-vide, un « germe noir »<sup>633</sup> : « Geringa ». Névrose, hystérie ou sida sont cet angle aveugle au cœur de l'être-malade s'opposant à

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>631</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>632</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 61.

un savoir-mâitre dont il suscite le désir et l'intérêt parce qu'il mime le savoir et le met en scène comme un leurre. Mais c'est l'esquive dévoilant un manque et se déplaçant à l'image du jeu de go dans *Le Miroir qui revient* ou des symptômes somatiques du narrateur de *Fils* en sorte que la maladie échappe à toute emprise comme à toute connaissance, dégonflant par nature toute certitude. Le sida déclaré, c'est un foyer d'infection qui fait suite à un autre comme une suite d'incendies aussi imprévisibles qu'impossibles à réduire. L'être-malade résiste politiquement au père comme aux « docteurs » et fait de l'inguérissable dans la perspective cynique une vertu autant politique que philosophique. Par cette anfractuosité noire en son cœur, elle rend le corps infructueux en ce sens où il échappe au regard du père comme à la pétrification. Le dénuement, la ruine, la saleté et la fuite erratique du corps ou de l'esprit livrés à leur naturalité constituent une vérité, enclave authentique et aveugle, imprenable, ruinant ses positions, jouant des masques et des fausses identités, tout entière ensauvagée, à l'aune du désir de l'autofictionnaliste.

### III-La castration du cercle

« I am myself alone »<sup>634</sup>W. Shakespeare

---

<sup>634</sup> W. Shakespeare, *Œuvres complètes, Henry VI*, Paris, Robert Laffont, 1997. Acte V, vers 84 : dans la traduction de Victor Bourgy : « Je suis moi, et tout seul » ou « Je suis seul dans mon genre » ou « Ma solitude me fait être : je ne dois à personne d'être ce que je suis ».

La castration du cercle rappelle immédiatement la quadrature du cercle. Elle laisse apparaître deux images. L'une serait la poursuite d'un impossible géométrique : trouver un angle à un cercle et l'autre, par la forme géométrique du cercle traduirait l'aspect sans fin d'une action marquée par la quête de cet impossible. L'infinie répétition du geste est supposée par la contradiction irréductible de la forme. Au cœur de notre réflexion sur la question du fils et du père dans l'autofiction nous nous demanderons ce qu'il en est de cette *castration*, c'est-à-dire de l'impossible assumption du manque par le fils et de ses effets?

La position du « Maître » qui sous-tend le discours de l'Université alliant pouvoir et savoir est, dans l'autofiction, celle du psychanalyste et du médecin. Discours médical hystérisant un sujet-patient réduit à un objet de recherche, de diagnostic et de traitement. Le père, avatar du maître antique, du *pater familias*, du roi n'est pas le capitaliste. Il faut distinguer le discours du maître, cet empêchement de jouir en rond, du discours du capitaliste qui participerait, au contraire de « ces pousse-au-jour les plus variés, à l'overdose généralisée »<sup>635</sup>. Jouir ! Être un « jouis errant » ? J. Lacan infléchit la notion de jouissance. Difficile de ne pas évoquer J. Lacan quand il est si présent dans *Fils* et dans *Les Romanesques*. Dans la dialectique du maître et de l'esclave, le second travaille à la jouissance du premier. C'est l'allégorie du prolétaire-fils travaillant pour le capitaliste-père. Dans l'autofiction, la plus-value, le plus-de-jouir est orienté sur le simple auto-engendrement du fils. Le principe de plaisir est un principe de limitation du plaisir. Il impose de jouir le moins possible mais en même

---

<sup>635</sup> E. Laurent, « Le Nom-du-Père : psychanalyse et démocratie », *Cités 16, Jacques Lacan Psychanalyse et politique*, P.U.F., 2003, p. 61.

temps qu'il cherche son plaisir en le limitant, le sujet tend non moins constamment à dépasser ses limites. Il n'en résulte pas plus de plaisir car un certain degré de plaisir dépassé, l'opération devient pénible et la jouissance devient souffrance.

Le discours capitaliste crée de la frustration et crée un emballement pulsionnel fondé sur la compulsion et sur la répétition cependant que le discours du maître en appelle très différemment à la castration, c'est-à-dire à l'acceptation du manque à être. Là où le mode d'ordre du capitaliste serait de « jouir sans entraves », de consommer, de se consumer, le maître appelle à céder sur sa jouissance. Cette équivalence entre le maître et le capitaliste est en soi signifiante. Elle est la représentation fantasmatique que l'autofictionnaliste-fils se fait du père et de ses avatars et traduit de quelle manière la figure autofictionnelle du fils s'inscrit dans ce que François Richard nomme cette « ultra-gauche des années 70 qui cherche une révolution du côté de " Désir " »<sup>636</sup>.

Nous devons nous interroger sur l'analogie politique entre cette figure du père-analyste et la droite ou l'extrême-droite quand on sait que gouverner et psychanalyser sont inconciliables et, plus que cela, sachant que c'est l'individu que la psychanalyse vise en le sujet à faire apparaître s'arrachant à la fascination pour les maîtres et modèles proposés. Le discours de l'analyste est l'envers du discours du maître. C'est même un discours subversif. Liliane Fainsilber affirme qu'elle se comporte comme une « incorrigible gauchiste [, une] jeune impertinente »<sup>637</sup>. J.-P. Cléro et L. Lotte écrivent que « Lacan est contre tout ce

---

<sup>636</sup> F. Richard, *L'Anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*, P.U.F., Paris, 1988, p. 51.

<sup>637</sup> Liliane Fainsilber, *Eloge de l'hystérie masculine : sa fonction secrète dans les renaissances de la psychanalyse* (1996), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57 : « cette fille de Freud [la psychanalyse], à peine reconnue comme une véritable fille de l'inconscient et donc parvenue aux faîtes des honneurs, se comporte aussitôt comme une incorrigible gauchiste : elle commence d'abord par faire perdre à la religion un peu de sa belle assurance, puis elle bouscule la tranquille cohésion et l'élégance des conceptions du monde les plus élaborées. Elle démolit allègrement les systèmes philosophiques les mieux établis et les réduit à la dimension de simples bavardages. Elle titille de plus toutes les impasses de la logique et finit par réussir, il est vrai avec l'aide de Lacan, à mettre à mal le " je pense donc je suis " de Descartes. Cette

qui est pour. [...] Aux yeux de Lacan, la politique procède par identification, elle manipule les signifiants-mâtres, elle cherche par là à capturer le sujet. [...] la psychanalyse va contre les identifications du sujet, elle les défait une à une, les fait tomber une à une. [...] pour Lacan, la psychanalyse est l'envers de la politique »<sup>638</sup>. Elle va contre les idéaux, les signifiants-mâtres, les identifications. Elle fait vaciller les semblants et les normes. Le discours du maître dont Lacan a construit le schéma dans la foulée de Mai 68 tentait de démontrer qu'une réponse était davantage possible pour son auditoire du côté de la psychanalyse et de la démythification du politique au-delà des ressorts « signifiant-maître et plus-de-jouir »<sup>639</sup> que du côté de la révolution. La psychanalyse est incompatible avec tout ordre totalitaire. Pour exemple, elle fut interdite en Union soviétique. Elle ne se développe pas en terre d'Islam, où reste primordial l'idéal de l'*Umma*, d'une communauté de croyants.

On se rappelle que J. Lacan dit de Socrate qu'il fut le précurseur de l'analyse. L'analysant cherche quel est l'objet de son désir, et donc sa complétude. Il pense que l'analyste sera capable de lui révéler la signification symbolique de ses désirs qu'il exprime par le langage, qu'il est cet Autre qui détient les clefs du langage et d'un savoir sur son désir. J. Lacan pense que l'analyste est alors en mesure de lui faire découvrir que cet Autre n'existe pas et qu'il n'y a pas de signification, son rôle est de faire assumer « le manque à être ». Socrate est donc cet analyste qui au travers de ses dialogues cherche la définition du sens des choses. Certains croient dès lors qu'il peut avoir ainsi accès au « Souverain Bien » comme l'analysant croit que l'analyste possède les clefs de son désir alors même que les dialogues socratiques sont purement aporétiques, c'est-à-dire se heurtent à une contradiction. Socrate confronte ses

---

jeune impertinente a cependant quelques faiblesses pour toutes les formes de l'art. [...] l'art et la psychanalyse ont entre eux quelques connivences : ils rendent tous deux hommages à cette Autre préhistorique qui a présidé à leur naissance. »

<sup>638</sup> J.-P. Cléro et L. Lotte, « Entretien avec J.-A. Miller », *Cités 16, Jacques Lacan Psychanalyse et politique, op.cit.*, p. 111-112.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 115.

interlocuteurs à leurs propres impasses, il les pousse à réfléchir sur leurs représentations afin qu'il se les réapproprie. L'analyste n'est donc pas un maître mais il conduit au contraire l'analysant à l'école du maître qui manque, c'est-à-dire à l'idée qu'il n'y a aucun savoir, que l'objet final du désir n'est ni connaissable, ni accessible. M. Foucault évoque Socrate. L'analogie entre le projet autofictionnel et la *parrêsia* socratique repose sur ce refus du rôle du maître au sens du maître de la *tekhne* qui est capable de transmettre un enseignement à ses élèves. Dans *L'Alcibiade*, Socrate explique que l'âme doit se regarder elle-même, qu'elle est comme un œil qui, cherchant à se voir, serait obligé de regarder dans la pupille d'un autre œil pour s'apercevoir<sup>640</sup>. Cela nous rappelle la figure de J.-P. Sartre évoquée par H. Guibert, ce « garçon qui louchait »<sup>641</sup>. Image d'un regard sur son propre regard évoquée dans *L'Être et le Néant*. L'ironie de Socrate ou celle de J. Lacan ne vaut qu'en présence de l'autre. C'est précisément cette élimination de l'autre qui signe la fantasmatisation de l'autofictionnaliste-fils face au père-analyste. Il ne s'agit pas ici de céder sur sa jouissance et d'accepter le manque à être en se rendant compte que cet Autre détenant un savoir sur son désir n'existe pas. Ce « maître » dans l'autofiction existe bien. La figure même du « jouis errant » intronisé par S. Doubrovsky dans *Fils* l'annonce. Le fils est pris dans « ce tourniquet »<sup>642</sup> par lequel, révolutionnaire, il construit par sa toute-puissance la figure du maître. Le maître n'existe que de son idéalisation. Bien sûr, interroger les signifiants-maîtres, les faire vaciller tient d'une quête démocratique et d'un équilibre des pouvoirs mais sa radicalisation, l'instauration d'un ordre du désordre confine au pouvoir hégémonique de l'individu *pervers* instituant sa propre loi pour mieux la transgresser. Et donc, toute la question de la vérité et de la liberté se trouve détournée vers un autre espace qui serait celui de la toute-puissance,

---

<sup>640</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 147.

<sup>641</sup> H. Guibert, *La Mort propagande*, *op.cit.*, p. 332.

<sup>642</sup> J.-P. Cléro et L. Lotte, « Entretien avec J.-A. Miller », *Cités 16, Jacques Lacan Psychanalyse et politique*, *op.cit.*, p. 115.

c'est-à-dire un espace dans lequel, le rapport à la loi serait si absent et cette quête d'authenticité serait tellement pulsionnelle et affranchie de toute possibilité de manque ou de frustration que la liberté deviendrait un enfermement, la jouissance, une souffrance, l'individu, une abstraction.

Comment l'autofictionnaliste en proie à la loi du père imaginaire, à la fois en adolescence et en révolution, croyant s'émanciper par la transgression et le déni de la castration rejoint, dans un jeu tragique parce qu'inconscient, celle de la mère, construisant par l'écriture un espace incestuel de toute-puissance ? Le corps ouvert et aventureux dans une errance symptomatique n'est-il pas, au fond, un corps clos et ce faisant, un corps fantôme ? Enfin, comment, ce rapport érotique au corps se transmuant en ce rapport érotique du texte au savoir sur soi, se dessine-t-il une figure d'anti-Faust en sorte que la stratégie de l'indécidable semble nourrir une écriture du secret par laquelle l'autofictionnaliste-fils deviendrait une image fantôme ?

\*

\*

\*



## 1-La loi de la mère

«sous ma mère, comme on dit sous Louis XIV, monarchie absolue». S. Doubrovsky<sup>643</sup>.

Dans son rapport au modèle comme au passé, l'autofictionnaliste-fils semble instaurer un dialogue ironique dont la fin semble discutable ou du moins semblerait être l'effet d'un paradoxe. Que signifie donc cette manière d'invoquer ses pères en autobiographie pour les parodier et sensiblement cette crainte d'être soi-même l'objet parodique d'un modèle ? Le fils semble sous l'emprise d'une pente malheureuse à l'idolâtrie comme si le modèle s'inséminait insidieusement dans le corps du texte à la manière d'une maladie et qu'il faille s'en départir au plus vite évitant ce regard en soi pénétrant et se libérant tout à la fois d'une culpabilité et d'une rivalité. Quelle est la nature de cette obsession du père dont la loi, prenant pour enjeu le corps textuel, est à la fois déniée et maintenue ? En effet, si « les parents assurent l'ordre, contre l'amour s'il le faut » précise S. Doubrovsky commentant le théâtre cornélien, il faut préciser, citant le texte de *Mélite*, que « " Sa mère peut agir de puissance absolue " (II, iv, 559) »<sup>644</sup>.

Nous nous demanderons donc quelle est la logique du défi à la loi mise en scène dans l'autofiction. Les figures de Don Juan, de D.-A.-F. de Sade, de K. l'arpenteur, de Joseph dans *Le Procès*, de Valmont ou de Casanova sont récurrentes. Elles évoquent toutes ce rapport *pervers* du fils au père. Pourquoi instaurer une loi pour mieux la transgresser ? Pourquoi écrire autour d'une fausse promesse ? En quoi transgression, vérité, liberté et création deviennent-

---

<sup>643</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 265.

<sup>644</sup> S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros* (1963), Paris, Gallimard, 1997, p. 43.

ils synonymes ? Quelle est donc cette loi qui s'est construite du côté de la mère et quels en sont les enjeux symboliques dans l'autofiction ?

Don Juan et D.-A.-F. de Sade évoquent également les racines baroques et libertines de l'anarchisme de droite. L'oxymoron politique est à la fois présent dans *Les Mots* et dans *Le Miroir qui revient*. En quoi est-il l'exacte formule de la jouissance autofictionnelle ? Ce serait peut-être évoquer le regard de la mère veillant sur la chambre enfantine dans *Le Miroir qui revient* ou cette manière photographique de « regarder en douce » celle-ci évoquée par H. Guibert. N'est-ce pas la formule ironique du séducteur qui affirme tout en niant, écrit tout en effaçant ses marques ou ses pas sur la page/plage ? Que serait jouer, jouir ou écrire ? Et que devient le fils dans l'espace indéfini de la toute-puissance ?

Car il semble disparaître. Un désir terroriste l'anime. A travers un parallèle entre l'esthétique mallarméenne et l'esthétique doubrovskienne se dessine l'impossibilité d'être homme. L'autofiction se fait hors la clause voulant que le sujet ne puisse désirer que dans la loi. Elle est un « jeu solitaire » où jouir tient à la fois du déni du père et du suicide poétique. Quelle est donc l'histoire intime dont les masses souterraines portent la surface miroitante et indécidable de l'écriture autofictionnelle ?

### **1-1-Le modèle**

Dans l'autofiction, le sujet ne s'inscrit plus dans une idéologie du modèle et de l'imitation mais dans une contre-idéologie parodique, se libérant de cette propension à l'idolâtrie. Le rapport du sujet au modèle est politique, existentiel et, d'une certaine manière, érotique.

Dans l'œuvre de H. Guibert, le discours, le style de l'autre est invoqué comme modèle et, ainsi, comme incarnation symbolique de la loi. Dans *La Mort Propagande*, « il aurait voulu que le personnage de son livre lise un livre de Peter Handke et que sa lecture intervienne dans le récit, prenne l'importance d'un deuxième personnage. »<sup>645</sup>. Sans doute, Thomas Bernhard est-il dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, ce personnage et cette lecture. Il est en ce sens un père littéraire. Dans *Saint Genet*, J.-P. Sartre écrit que l'on ne peut trahir que ce que l'on aime<sup>646</sup>. Dans un premier mouvement, convoquer l'autre dans la trame de son écriture est une manière d'admiration puis une manière plus ironique de réécriture et, ce faisant, de destitution. L'intertextualité, dans ce double mouvement d'invocation et de destitution, démontre que le sujet n'entretient pas avec le modèle littéraire, le texte de référence un lien de nostalgie mais au contraire instaure un dialogue ironique avec le passé.

A. Robbe-Grillet feint d'ironiser sur un portrait d'enfance qui donne à voir *a posteriori* une complaisance féminine à l'égard du regard qui, symboliquement, l'a façonné ainsi : « (Un agrandissement photographique, de teinte sépia et un peu flou, où l'on reconnaît le château en arrière-fond au milieu des frondaisons déjà dégarnies, me représente à sept ou huit ans, dans un tablier de percale qui a l'air d'une petite robe, entourant d'un bras nu relevé, au geste arrondi, les hampes fleuries de roses trémières vers qui j'incline de côté, sur l'épaule, ma tête aux boucles brunes, avec une sourire câlin vers l'objectif et des grâces de filles) »<sup>647</sup>. Parenthèse hétéroclite glissée inopinément au cœur du récit de l'épopée familiale.

Le château, par une allusion parodique aux *Mémoires d'outre-tombe*, ce très beau livre cité par P. Lejeune comme un exemple d'autobiographie moderne et dans lequel, selon A. Robbe-Grillet, F.-R. de Chateaubriand ment sans arrêt, se

---

<sup>645</sup> H. Guibert, *La Mort propagande*, *op.cit.*, p. 332.

<sup>646</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op.cit.*, p. 207.

<sup>647</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 106.

constitue lui-même comme personnage et raconte des quantités d'histoires totalement inventées<sup>648</sup>, est sans doute celui de Combourg.

Quant à l'attitude affectée de l'enfant, ne serait-ce pas une allusion au petit Poulou prenant la pose ? Plus avant, le narrateur se décrit enfant de la même manière : « J'étais petit et rêveur. J'avais de longs cheveux bouclés, comme une fille, et je prenais volontiers des airs câlins. Je pleurais quand je m'écorchais les genoux. J'avais peur le soir, de traverser la cour sans lumière pour me rendre aux cabinets campagnards, à l'ancienne mode, qui n'étaient qu'à dix mètres. Jamais je ne pourrais porter l'uniforme ni me servir du lourd sabre d'abordage... ». Le grand-père Canu avec ces « yeux pâles perdu vers l'horizon gris »<sup>649</sup> est comparé au vieux roi Boris, nommé dans *Souvenirs du triangle d'or*, le « roi Charles-Boris, dit Boris à la barbe bleue »<sup>650</sup>. Le narrateur ajoute que le grand-père Canu, par ouï-dire, ne s'était guère intéressé à lui car jamais dans sa féminité, il n'aurait pu porter l'uniforme ni se servir du lourd sabre d'abordage. « (Attention : double piège à psycho-machine !) » s'exclame le narrateur avant de conclure que le grand-père, fourrier, ne s'en serait sans doute jamais servi lui-même<sup>651</sup>. J.-P. Sartre, dont A. Robbe-Grillet se dit le successeur et le fils légitime<sup>652</sup>, est ce « père » à l'instar de F.-R. de Chateaubriand dont on pille l'œuvre en en parodiant les extraits.

A. Robbe-Grillet citant les modèles de ses pères en autobiographie se joue, par une complaisance feinte, de l'idéologie du modèle et de l'imitation mais, comme par une mise en abyme, à un degré second. L'auteur utilise les modèles autobiographiques pour figurer un cliché psychanalytique. Mais le cliché illustre par retour l'utilisation ironique des modèles. J.-P. Sartre dont la phrase « Il n'y a pas de bon père » est reprise dans le *Miroir qui revient* est accusé « par haine de soi et de toute sa race [de confondre] de façon délibérée mais abusive

---

<sup>648</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivains*, op.cit., p. 159.

<sup>649</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 30-33.

<sup>650</sup> A. Robbe-Grillet, *Souvenirs du triangle d'or* (1978), Paris, Minuit, 1989, p. 92.

<sup>651</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p.32.

<sup>652</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op.cit., p. 154.

le papa, providence du foyer, avec le pape, gardien du dogme. »<sup>653</sup>, c'est-à-dire de confondre le père et la loi et de croire que sans père, la loi disparaît, laissant l'enfant libre. A. Robbe-Grillet affirme reconnaître la nécessité de la loi pour fonder sa liberté. Or, bien que Corinthe ou Jean Robin soient inspirés de Don Juan, Boris Godounov et K., il dénie « Le conflit traditionnel qui oppose sans rémission au toujours mauvais père le fatalement mauvais fils [...] à l'origine de toute révolte postérieure contre la loi.» et récuse d'avoir éprouvé une quelconque rivalité ou pulsion meurtrière pour son père. La dénégation au titre de l'inconscient est refusée par nos docteurs car ils affirmeront qu'elle n'est pas consciente. C'est là pour A. Robbe-Grillet « la tare originelle de tous les systèmes clos, qui ne tolèrent ni manque, ni écart, ni discordance »<sup>654</sup>.

L'utilisation du cliché psychanalytique figurant l'enfant féminisé face à une image paternelle, le grand-père, trop pesamment phallique inspiré sans doute des *Mots* est construite de toutes pièces semblablement pour justifier la réfutation psychanalytique. En déport puisque manipulant les modèles de ses « pères » en littérature, J.-P. Sartre et F.-R. de Chateaubriand, comme de son père en psychanalyse S. Freud, A. Robbe-Grillet semble signifier que non seulement il n'en est pas dupe mais encore qu'il ne les vérifie pas dans sa propre existence. Mais le déport, la manipulation et la réfutation sont signifiantes en elles-mêmes puisque A. Robbe-Grillet, par ce mode tout à la fois de convocation des modèles littéraires et psychanalytiques et de destitution, semblant ignorer ou feignant d'ignorer que l'absence de conflit avec le père et même le sentiment qu'il fut un « bon père »<sup>655</sup> n'empêche en rien (et au contraire) toute révolte postérieure contre la loi, illustre ce rapport ironique au passé.

H. Guibert associe l'écriture de Thomas Bernhard, la métastase bernhardienne au virus HIV. Comme le souligne avec humour E. Chevillard,

---

<sup>653</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 75.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 80.

repreuant une métaphore similaire, il existe des « auteurs contagieux »<sup>656</sup>. H. Guibert se pose en rival de T. Bernhard pour qui il éprouve une vive admiration. Désirant le dépasser, il met en danger sa propre écriture qui devient dès lors un simple motif parodique<sup>657</sup>. La phagocytose opère; T. Bernhard devient H. Guibert<sup>658</sup>. Le rapport du sujet au modèle est évoqué à travers le corps comme une maladie tenant de la phagocytose. Elle est comme une âme maligne qui aurait pris possession de son corps<sup>659</sup>, poursuivrait et s'attaquerait à ses défenses vitales en les incorporant<sup>660</sup> puis s'achèverait, une fois la place forte prise, par une suffocation, à l'image du virus de la poliomyélite<sup>661</sup>. Le corps du sujet comme le corps textuel devient simple objet-fétiche, c'est-à-dire un « motif parodique » voué à la manipulation d'un esprit. C'est un « sortilège » ; le modèle tient de l'envoûtement et du charme, c'est-à-dire d'une emprise liée au plaisir du corps.

---

<sup>656</sup> E. Chevillard, *L'autofictif : journal 2007-2008*, L'arbre vengeur, Talence, 2009 : « Il y a des auteurs contagieux, Proust, Céline, Beckett, Bernhard, qu'un écrivain ne doit lire que s'il est sûr des défenses immunitaires de son propre style sans quoi il contractera le leur qu'il écrira d'ailleurs comme un enrhumé. Un style original produit des anticorps actifs contre tous les autres styles. Je me faisais cette réflexion, hier soir, au théâtre, assis au premier rang, tandis que Shakespeare vainement me soufflait son haleine au visage. ».

<sup>657</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 232-233 : « J'avais eu l'imprudence, pour ma part, d'engager un jeu d'échecs avec Thomas Bernhard. La métastase bernhardienne, similairement à la progression du virus HIV qui ravage à l'intérieur de mon sang les lymphocytes, en faisant crouler mes défenses immunitaires, mes T4 [...] j'attends avec impatience le vaccin littéraire qui me délivrera du sortilège que je me suis infligé à dessein par l'entremise de Thomas Bernhard, transformant l'observation et l'admiration de son écriture, bien que je n'ai lu à ce jour que trois ou quatre livres de lui, et pas la somme accablante qui s'étend sur la page du même auteur, en motif parodique d'écriture, et en menace pathogène, en sida, écrivant par là un livre essentiellement bernhardien par son principe, accomplissant par le truchement d'une fiction imitative une sorte d'essai sur Thomas Bernhard, avec lequel de fait j'ai voulu rivaliser, que j'ai voulu prendre de court et dépasser dans sa propre monstruosité [...] et moi, pauvre petit Guibert, je jouais de plus belle, je fourbissais mes armes pour égaler le maître contemporain, moi pauvre petit Guibert, ex-maître du monde qui avait trouvé plus fort que lui et avec le sida et avec Thomas Bernhard. ».

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 172 : « A l'heure où j'écris [...] écrit Thomas Bernhard par pure diversion, pour soulager la lente progression destructrice dans le sang et les cellules du virus HIV », p. 239 : « Le 1<sup>er</sup> février, Thomas Bernhard n'avait plus que onze jours de vie devant lui. ».

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 17 : « le sida n'est pas vraiment une maladie [...] c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer [...] Le sida, qui a transité par le sang des singes verts, est une maladie de sorciers, d'envoûteurs. ».

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 14 : « le virus HIV, symbolisés par les shadocks rouges, avides de boulotter de plus en plus de plancton immunitaire. ».

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 190 : « Bill a soudain été attaqué [...] par ce virus de la poliomyélite [...] forçant ses victimes, souvent des enfants, à être coffrés vivants dans les fameux " poumons d'acier " qui respiraient à leur place, jusqu'à l'étouffement complet. Le sida en phase terminale [...] mène aussi à l'étouffement. ».

M. Foucault meurt du sida le 25 juin 1984. Dans le deuxième tome de son cours précédant sa fin, il fait une lecture de *L'Apologie* qui tourne autour du problème bien présent pour M. Foucault de la peur et de la mort. Celle du *Phédon*, s'intéresse au rapport entre la philosophie et la mort. Toute l'interrogation repose sur cette dernière parole de Socrate : « Criton, nous devons un coq à Asklépios ; soucie-t-en ». M. Foucault, s'appuyant sur G. Dumézil, conclut que si Socrate tient à donner une offrande au dieu de la médecine, c'est qu'il a été guéri de l'opinion commune.

*Nosos*, la maladie, désigne en effet une opinion fautive. Être guéri revient à ne pas suivre l'opinion de tout le monde mais à se faire sa propre opinion en l'examinant ou en l'éprouvant, c'est-à-dire à fonder une opinion vraie sur le rapport de soi à la vérité. Le sida dont meurt M. Foucault est ainsi ce qui va interrompre cette tâche de se défaire de cette maladie des opinions fautes, des faux-semblants et des fautes évidences<sup>662</sup>. La philosophie le guérit de cela.

Le rapport du sujet au modèle tient d'une comparaison similaire. Ainsi, le modèle et sa domination dans l'œuvre de H. Guibert est-il une maladie semblable au sida en cela qu'il devient métaphoriquement la maladie des préjugés et de l'opinion commune phagocytant par le truchement du thème bernhardien le texte de H. Guibert pris comme corps. Au fond, le sida devient cette opinion, ces préjugés par lesquels le sujet, contaminé, meurt dévoré lentement et inexorablement par ce virus. De même que la philosophie comme examen de soi, souci de soi devient pour M. Foucault à l'image de Socrate un mode de guérison comme de déprise, l'écriture autofictionnelle garantit la survie de H. Guibert.

A. Genon remarque que le style de H. Guibert est influencé par celui de T. Bernhard, avec ces très longues phrases chargées de subordonnées, phrases qui font donc apparaître l'hyperhypotaxe, le ressassement<sup>663</sup>. Bien plus, il est

---

<sup>662</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, op.cit., p. 96-97.

<sup>663</sup> A. Genon, *Hervé Guibert, vers une esthétique postmoderne*, op.cit., p. 145-146.

possible que T. Bernhard se présente pour H. Guibert comme un modèle autobiographique se disséminant dans ses tissus, ses réflexes vitaux d'écriture, l'absorbant, la captivant, détruisant toute personnalité et tout naturel pour étendre sur elle sa domination ravageuse. Peut-être, le pastiche vient-il comme une manière de se libérer d'une pente naturelle à l'idolâtrie et à l'imitation du modèle autobiographique bernhardien et, peut-être également, vient-il contre cette menace propre à l'autobiographe T. Bernhard, ce « vantard qui faisait tout mieux que tout le monde » de s'idolâtrer à travers cette « satire des mondes entiers en eux-mêmes »<sup>664</sup> ?

Le modèle « agit » le corps textuel à la manière d'une maladie fatale prenant possession du corps comme de la subjectivité et l'étouffant. A. Robbe-Grillet cite R. Barthes : « Tant qu'il y aura de la mort, il y aura du mythe » et plutôt que de subir les éléments mythologiques qui l'entourent comme des pièges au fonctionnement fixé à l'avance et fatal préfère, exerçant sur eux le pouvoir de sa liberté, les parler. Ce que craint A. Robbe-Grillet est « un gommage de [sa] volonté d'intervention ». Il ne peut concéder « aucune soumission aux codes de la société en place - pas plus au code des valeurs qu'au code narratif ». Ainsi, c'est « un travail de déconstruction sur des éléments découpés dans le code, désignés comme mythologiques » dont il ne s'agit pas de se débarrasser mais au contraire de manipuler afin de les démystifier et de ne plus en supporter l'arrogance. Pour reprendre la distinction de F. de Saussure, A. Robbe-Grillet ne travaille pas sur la langue mais sur la parole d'une société. Et écrit-il : « la parole en question, je me refuse à la parler à mon tour, je m'en sers comme d'un matériau, ce qui revient à la faire rétrograder en position de langue, afin de développer à partir d'elle mon propre discours. »<sup>665</sup>.

Cette crainte évidente d'être soumis, de ne pas pouvoir intervenir, d'être piégé, finalement d'être l'objet de l'ordre établi, ce discours naturel et sournois

---

<sup>664</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 230-232.

<sup>665</sup> A. Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs 1972 », *Le Voyageur*, op.cit., p. 133-134.



rejaillit à travers l'évocation de cette pente naturelle de l'autobiographe à faire sa propre statue. Il s'agit de parler les codes du genre, pour mieux les réfléchir et s'en libérer car, là où il y aura mythe de soi, il y aura mort. J.-P. Sartre ou A. Robbe-Grillet ironisent sur l'art de la pose, la tentation vaniteuse à offrir une image parfaite et lisse ou la pente naturelle à se conformer à un modèle autobiographique établi qui serait la vérité une et indivisible du sujet, une légalité fondée sur les règles sacro-saintes du vraisemblable, de la chronologie causale, du sens unique et de l'irréfutable.

Le sujet mythique s'entend au double terme de l'adjectif, c'est-à-dire une représentation grandiose et pompeuse du sujet autant qu'idéalisée, simplifiée et illusoirement factice. *A priori*, A. Robbe-Grillet s'intéresse autant à la propre capacité de son écriture à s'instituer comme un mythe qu'à celle d'être inscrit malgré lui dans des représentations stéréotypées. Dès les premières pages, A. Robbe-Grillet rejette les attentes biographiques du lecteur en déclarant qu'il ne faudrait pas attendre des pages écrites quelque explication définitive ou seulement véridique concernant ses travaux écrits ou filmés ; celle qui, recueillie à la source même de l'auteur, est, selon l'attente, digne de foi et révélatrice. Celui-ci écrit qu'il n'est ni homme de vérité ni de mensonge, ce qui revient, à ses yeux au même. La leçon est sartrienne : « Qu'est-ce donc alors que la sincérité, sinon précisément un phénomène de mauvaise foi ? »<sup>666</sup>. La pose, quelle qu'elle soit, est factice. L'auteur « ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. »<sup>667</sup>. De même, le narrateur des *Mots* « ne pouvai[t] admettre qu'on reçût l'être du dehors, qu'il se conservât par inertie ni que les mouvements de l'âme fussent les effets des mouvements antérieurs. »<sup>668</sup>. La perspective passée tient du modèle. Le modèle est ce qui sert ou doit servir d'objets d'imitation pour faire ou reproduire quelque chose. C'est une représentation simplifiée visant à être reproduite à de multiples

---

<sup>666</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 99.

<sup>667</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>668</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 192.

exemplaires. Le modèle comme simplification rationnelle se veut unique. Il suppose que l'être soit dicté selon une perspective extérieure et antérieure, ce qui condamne comme l'explique J.-P. Sartre tout mouvement singulier intérieur et suppose un sujet clos dans l'inertie et la passivité.

Songeant à la grammaire sadienne, dans un entretien avec Michel Caen et Noël Simsolo<sup>669</sup>, A. Robbe-Grillet suggère une analogie politique entre l'érotisme et la littérature à travers la notion de crime. Dans l'article « L'ordre et son double », préface de *La Nouvelle Justine*, à la question « *Qu'est-ce que la littérature ?* », l'auteur répond « Et qu'est-ce alors que l'érotisme ? ». De même, affirme-t-il ce même rapport entre érotisme et littérature dans *Préface à une vie d'écrivain*<sup>670</sup>. Pour lui, le geste créateur est clairement comparable à l'acte sado-érotique. Ce sont trois étapes : « infraction à une règle, contestation d'un interdit, viol du lecteur... ». L'univers de D.-A.-F. de Sade répond très exactement à la poétique d'A. Robbe-Grillet en cela qu'il est « un univers d'éléments retournés », un « envers des mots, envers des filles, envers des choses [qui] n'a de signification que si l'endroit est installé comme tel avec une fermeté incontestable. ». De même que « le violeur a besoin des lois ; l'écrivain, perversificateur de mots, doit se référer constamment au dictionnaire ; le romancier [à] l'ordre établi de la narration, dont les lois - fixes ou mobiles - demeurent de siècle en siècle indispensables. »<sup>671</sup>. Le geste érotique comme le geste littéraire est gratuit, sans antécédent causal, sans résultat et sans finalité. Il est remise en cause perpétuelle et mouvement de liberté.

---

<sup>669</sup> A. Robbe-Grillet, « Zoom 1974 », *Le Voyageur, op.cit.*, p. 435. : « - *Que pensez-vous de la phrase de Barthes : " Chez Sade, le langage, c'est le crime " ?* C'est une idée qui me plaît, comme tout ce que dit Barthes, ou presque. Et peut-être doit-on l'appliquer à beaucoup d'œuvres contemporaines, et aussi à mes propres romans. [...] L'univers sadien, comme celui de l'écriture, est un jeu mobile de règles et d'infractions, qui se déplacent de scène en scène, qui glissent constamment, qui changent d'axe : l'infraction généralisée crée un nouvel ordre, qui appelle un nouveau *viol*, et ainsi de suite. » (c'est nous qui soulignons).

<sup>670</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p. 139 : « Comme mes livres, mes films ont un aspect très ouvertement liés à l'éros, en particulier même au sado-érotisme, on me demande pourquoi. On demande souvent aux écrivains : " Pourquoi ? ". En réalité, ils ne peuvent pas répondre, ils ne savent pas pourquoi, mais personnellement il me semble évident qu'il y a un rapport entre érotisme et littérature. L'écriture est une activité érotique et l'éros va donc être son domaine favori. ».

<sup>671</sup> A. Robbe-Grillet, « L'ordre et son double » (1967), *Le Voyageur, op.cit.*, p. 97-102.

L'importance du modèle comme perspective extérieure et antérieure est primordiale en ce sens où l'enjeu semble dépasser le danger annoncé. A. Robbe-Grillet se refuse à être un « maître à penser » en ce domaine de l'écriture de soi. C'est ainsi qu'il se présente comme « une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent » répondant exactement à ce thème de l'aventure à prendre étymologiquement et selon le participe futur latin dans cette perspective sartrienne de ce qui est « à venir ». S. Doubrovsky évoque dans sa quatrième de couverture « le langage d'une aventure ». H. Guibert se pose comme « le chercheur de lui-même »<sup>672</sup>. La figure du double dans *La Reprise* est celle erratique du « voyageur »<sup>673</sup>. A. Robbe-Grillet est « un compagnon de route d'invention ou d'aléatoire recherche. », c'est-à-dire qu'il accompagne pour ne pas dire qu'il guide ou dirige ce projet de soi hors de soi selon le principe du hasard et du jeu. Qu'il y ait jeu ? Sans doute. Hasard, nous ne le pensons pas dans la mesure où la question de la maîtrise demeure. Dans son rapport au modèle bernhardien, le narrateur de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* engage « un jeu d'échecs » avec le texte bernhardien qui le ravage de l'intérieur faisant crouler ses défenses. Il rivalise, fourbit ses armes contre le maître contemporain face auquel il n'est plus qu'un « ex-maître du monde »<sup>674</sup>.

A. Robbe-Grillet se « hasarde » ( ? ) dans « une fiction »<sup>675</sup> en ce sens sartrien que reprend S. Doubrovsky de l'étymon *ingere* qui signifie *façonner, fabriquer, modeler*. Il s'invente et dessine un possible, « jour après jour » précise-t-il, en ce sens du projet qui ne fait exister le sujet que dans l'instant d'un mouvement<sup>676</sup>. Et dans cette entreprise, la recherche et l'invention sont davantage un exercice de déconstruction des perspectives extérieures et antérieures dans lequel le

<sup>672</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 321.

<sup>673</sup> A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, *op.cit.*, p. 9.

<sup>674</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 232-233.

<sup>675</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>676</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.* : « Le Nouveau s'annonce dans l'heure présente mais n'est jamais institué ». A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 68 : « ce mouvement constitutif de la liberté (qui ne saurait jamais devenir une institution puisqu'elle n'existe que dans l'instant de sa propre naissance). ».

sujet se refuse à être pris se constituant dans une passivité et une inertie redoutées qu'une lutte contre cette propension à faire sa propre statue. Ainsi, ce que l'on craint du mythe est davantage sa perspective réductrice et la rationalité qu'elle suppose en tant que diktat que ses qualités à représenter le sujet de manière idéale et pompeuse. A. Robbe-Grillet dans la perspective existentielle de se déconstruire comme l'on dit se ruiner semble reprendre la formule sartrienne : « Faute de m'aimer assez, j'ai fui en avant »<sup>677</sup>. Mais est-ce le véritable argument ? Ne serait-ce pas là « Faute de s'aimer trop... » ?

Cette nécessité de la loi ou du modèle à seule fin de transgression dénote toute l'ambivalence du lien au corps parental ou toute l'ambivalence au lien en général, c'est-à-dire à l'engagement et à l'adhérence à la loi, à la fois double, contradictoire et fuyant.

### 1-2-Le défi

Nous sommes dans la logique du défi propre à Don Juan mais également à D.-A.-F. de Sade. A. Robbe-Grillet comme D.-A.-F. de Sade instaure une loi pour mieux la transgresser<sup>678</sup>. Le premier mouvement de ces deux auteurs serait sans doute de sécréter une règle morale « qui va fonder l'espace de son plaisir en même temps qu'elle l'interdit ». Ainsi, écrit-il au début du *Miroir qui revient* sans doute avec une certaine ironie : « je tâtonne encore ici, *par perversité*, dans l'entreprise réaliste, biographique et représentative. »<sup>679</sup> (c'est nous qui soulignons). Tâtonner, c'est-à-dire sécréter l'entreprise réaliste, biographique et représentative pour mieux leurrer le lecteur avant que de s'abandonner au plaisir sadique de le délurer. La perversité tient à ce plaisir de renverser ou

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>678</sup> A. Robbe-Grillet, « Pour que vivent les fantasmes » (1985), *Le Voyageur, op.cit.*, p. 230 : « On dit souvent que le pervers (moi, vous) aurait un besoin absolu de la loi : il vivrait dans une sorte de symbiose. Reste à savoir lequel des deux est à l'origine de l'autre. Est-ce la loi qui produit le désir criminel, par quelque aspiration naturelle à la liberté ? Ou bien, l'esprit pervers a-t-il au contraire secrété cette loi morale, qui va fonder l'espace de son plaisir en même temps qu'elle l'interdit ? ».

<sup>679</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 30.

mettre sens dessus dessous la situation, c'est-à-dire illustrer un modèle pour mieux le destituer. A. Robbe-Grillet évoque pour D.-A.-F. de Sade « le viol du lecteur ». L'établissement d'un ordre narratif puis l'organisation de son désordre fantasmatique fait de la matière littéraire comme d'un corps, consacrant ainsi le texte-corps, un objet de contraintes du texte et ce faisant, de manipulation du lecteur.

Le modèle est ici utilisé à des fins de simulacre. Tout comme Don Juan utilise son discours pour la séduction des femmes. Il promet le mariage, c'est-à-dire ancre sa parole au cœur d'un échange symbolique, d'une parole qui fasse acte. La castration, le manque est cela : une parole qui fasse acte, une parole qui existe du lieu de l'autre. Une parole-désir ou une promesse. Le désordre introduit par Don Juan est d'abord un désordre de la parole donnée, du contrat, de l'échange amoureux. L'abus de langage est, comme le remarque C. Dumoulié, dans les écrits de C. Lévi-Strauss, lié à la prohibition de l'inceste dans les écrits anthropologiques<sup>680</sup>. La parole qui ne fait pas acte et dont on abuse est celle de la jouissance. Don Juan pervertit par un jeu, semblable à un vol, les signes et les mots. Il dérègle les lois de l'échange en offrant un discours qui ne vaut pour rien et qui s'annule. Il promet mais rompt sa promesse.

Pour A. Robbe-Grillet, citant R. Barthes, « L'écriture » a partie liée à cela. Transgressive, elle est une intervention exercée sur le langage (« corps de prescriptions et d'habitudes » commun à tous les citoyens d'un pays à une époque donnée). Inverser le sens des mots, enfreindre les règles, contester un interdit est, pour D.-A.-F. de Sade, « affirm[er] sa liberté en demeurant à l'état de scandale permanent »<sup>681</sup>.

Nous songeons au héros *parrésiate* et nous pourrions évoquer la volonté éthique de Don Juan dont la posture libertine ne tient pas que du simple

---

<sup>680</sup> C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, op.cit., p. 55.

<sup>681</sup> A. Robbe-Grillet, « Pour que vivent les fantasmes » (1985), *Le Voyageur*, op.cit., p. 230.

libertinage mais encore se veut une revendication philosophique contre tout obscurantisme religieux ou social. Le trompeur est alors celui qui est à la recherche de la vérité. Une vérité liée à sa liberté. C'est en ces termes qu'A. Robbe-Grillet évoque la figure de Don Juan dans *Le Miroir qui revient* ; il est celui « qui a choisi sa propre parole, aventureuse, changeante et contradictoire, comme unique fondement de sa vérité, sa vérité à lui - humaine - qui ne peut exister que dans l'instant contre la Vérité de Dieu qui est par définition éternelle. »<sup>682</sup>. La société condamne en ce libertin son mépris de Dieu ou de la figure tutélaire du père.

L'acte d'écriture est un acte sadien en ce sens où il impose une architecture aux phrases semblable à une contrainte des corps, transgressive, dépassant à chaque fois le modèle proposé. En ce sens, il est l'acte érotique, l'acte créateur, « l'or du rein » selon A. Robbe-Grillet<sup>683</sup>, dont on ne peut pas dire qu'il est sans antécédent causal mais qu'il s'institue sur sa destitution de même qu'il est refus de la conséquence inscrite dans la promesse. La transgression ne vaut que par la loi. Transgression, vérité, liberté et création deviennent synonymes dans le mythe féminin et sadien de Don Juan dont la folie est de croire qu'il peut trouver en lui-même un principe de vérité hors de toute loi et de toute morale.

Dans cette logique du défi, le simulacre est essentiel. Il faut susciter une ressemblance au modèle. Don Juan à travers son discours séducteur donne à voir à la fois un modèle de prétendant et un modèle de père en promettant le contrat et l'échange. Il est alors un bon fils, susceptible de suivre le modèle paternel. A. Robbe-Grillet, en suivant cette image, secrète l'entreprise autobiographique. Mais la reproduction est un leurre. Don Juan ne reproduit pas. Il n'a pas de progéniture. Dans cet aspect changeant et inconstant, il pervertit les oppositions vérité/erreur, être/apparence. Il est de manière

---

<sup>682</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 74.

<sup>683</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 220.

indécidable dans ou contre la loi. La représentation de la perversion est dans l'autofiction une métaphore de la perversion de la représentation<sup>684</sup>.

Son discours est perverti en ce sens qu'il est détourné au service de sa volonté de jouissance. L'autofictionnaliste mime le discours séducteur de l'autobiographe pour mieux jouir de sa maîtrise sur les modèles, de ses effets sur le lecteur. Tel le « pervers », il dénie la jouissance du lecteur et assure sa position de maître et sa propre jouissance<sup>685</sup>. Il est dans ce jeu qui, sous des apparences de gratuité, est une activité *dia-bolique* (en ce sens où il se tient *hors de l'ordre du symbolique*) et déjoue les règles économiques de l'échange des biens, du profit et de la dette. Ainsi, le lecteur est sous le coup d'un « viol » et d'un vol. Il y a précisément escroquerie.

Ce n'est peut-être pas un jeu tout à fait gratuit en ce sens qu'il s'agit d'un jeu avec la loi et de son désaveu. L'autofictionnaliste prend Don Juan, Casanova et Valmont comme figure parce qu'il est dans une structure perverse, c'est-à-dire centré sur le désaveu ou le déni de la loi et non la forclusion. L'autofictionnaliste a un rapport au modèle comme au père et à sa loi. Certes, il est ironique et se fonde sur le jeu et le simulacre mais il est tout à fait nécessaire. Il est remarquable de retrouver sous la plume de l'autofictionnaliste tous les thèmes de la revendication donjuanesque du fils face au père. Ce mouvement face à la loi est un mouvement hystérique de séduction et de retrait, de reconnaissance et d'oubli.

---

<sup>684</sup> G. Scarpetta, « Représentation de la perversion et perversion de la représentation », *Alain Robbe-Grillet, Critique*, août-septembre 2001, 651-652, p. 630.

<sup>685</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p. 84-85 : « Dans cette lutte à mort, tous les matériaux sont bons à prendre, à condition d'en pervertir l'arrangement : l'adjectivité la plus sirupeuse aussi bien que la géométrie plane. Pour faire reconnaître bon gré mal gré comme dernier texte son texte impossible, les heurts dialectiques apparaissent comme l'arme la plus sûre du dernier scribe. La dialectique a bon dos, dites-vous ? D'accord ! Engageons des paris et revoyons-nous dans cinquante ans. J'en aurai alors cent quinze, est-ce que ça vous suffit ? Contrairement à l'homme désirant le désir de l'autre, le romancier a en effet le droit de tuer son lecteur. D'autres lecteurs viendront prendre la relève, pour le reconnaître, à travers tous les siècles des siècles. Car, paradoxalement, il n'y aura pas de dernier lecteur. Hypertrophie démesurée de l'ego, révélation de soi-même comme figure du seul surmoi possible, incapacité fondamentale à communiquer avec autrui, désir meurtrier à tous les niveaux, tel est le signalement déplorable du dernier écrivain. »

C'est d'abord le refus du nom et de l'obligation à donner du renom par ses actes et sa conduite au nom du père. Le nom équivaut bien sûr à entrer dans l'ordre symbolique du père, de la culture et à assurer sa reproduction et la lignée. Ainsi, l'homonymie propre à l'autofiction en cela que l'auteur, le narrateur, le personnage portent le même nom tient de ce simulacre. L'autofictionnaliste garde le nom du père mais il fait de lui-même dans l'espace de l'écriture un personnage. De même, se libère-t-il de la loi et de la pudeur opposant à la censure de l'ordre patriarcal l'impudeur et le scandale. Il s'affranchit donc de l'obligation du *re-nom* par l'innommable.

L'autofictionnaliste est également dans le refus de l'héritage. Don Juan gaspille, consume et l'autofictionnaliste ne cesse d'être dans la ruine. Ruine de son désir mais également de tout enseignement, de tout savoir comme de toute filiation. La connaissance, le savoir comme vérité entre dans un « instinct d'amasser » propre à une « idéologie héréditaire familiale ». Ils relèvent d'une « volonté de puissance ». Parmi ces disciplines, qui constituent autant d'avatars d'un savoir universitaire, se situent au même plan, la psychanalyse, la morale boy-scout et le réalisme social<sup>686</sup>. Elles tiennent du « devoir de mémoire » et demeurent comparables à l'autobiographie. Devoir de mémoire en ce sens où la mémoire tient de l'exercice scolaire proche de ces collections de timbres, plantes ou objets divers et de cette propension robbegrillétienne à retenir par cœur la plus grande quantité possible de poésies ou de pages en prose. Il en est de même de la « vérité ». Elle devient cette connaissance en héritage semblable à la collection de clichés (photographiques), à la mise en diapositives d'un voyage, à l'apprentissage raisonné de textes. Don Juan ruine ce qu'il dit et A. Robbe-Grillet « ruine ce qu'il rapporte ». Ainsi, *Le Miroir qui revient* commence idéalement par cette promesse mensongère et séductrice : « Si j'ai bonne mémoire... »<sup>687</sup> et s'achève par « Je ne me souviens de rien [...] Rien. Je ne

---

<sup>686</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 202-204.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 7.



retrouve rien. »<sup>688</sup>. Précisément, tenir sa promesse, c'est faire acte de mémoire ou être dans le devoir de mémoire. La promesse amoureuse tiendrait de la promesse à la loi comme au père. Il faudrait accepter d'amasser, d'être dans une filiation, un héritage et un savoir incontestable sur son désir. Nous serions dans le domaine de « l'idéologie " réaliste " » soutenu par une « bourgeoisie - monarchiste et catholique » triomphante : fermeté, plénitude, assurance et non-contradiction dans le système<sup>689</sup>. C'est précisément ce système réaliste appartenant au modèle et à l'héritage patriarcal que l'autofictionnaliste mime par la promesse autobiographique. La mémoire comme représentation de l'ordre culturel du père, de l'inscription dans une lignée masculine et l'engagement dans l'ordre du symbolique sont sans cesse ironiquement annulés par une puissance féminine de la nature. Ainsi, on ne peut pas plus tenir promesse que se souvenir et appliquer une loi à son désir. La promesse amoureuse tient d'une promesse faite à la vérité, à la connaissance de soi et à la mémoire. C'est Orphée qui, s'il regarde en arrière, fait disparaître Eurydice<sup>690</sup>. L'instant passé à peine saisi disparaît<sup>691</sup> et tombe dans le mythe. Comme l'écrit S. Doubrovsky : « De MOI je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE, NEANT. [...] Si je songe à moi, un pur rêve. »<sup>692</sup>, « je compte [...] pour du leurre »<sup>693</sup> à l'image de J.-P. Sartre dans *Les Mots*<sup>694</sup>. Il en est du désir amoureux donjuanesque comme du rapport du sujet à la mémoire et à la vérité. A peine saisi, il vacille déjà : « Où en suis-je, d'ailleurs, exactement ? Toutes ces choses,

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>690</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 190 : « je ruine ce que je rapporte. [...] Notre passé serait trop friable, par nature. Si l'on veut se retourner sur lui, on achève de le réduire en poussière. ».

<sup>691</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 379 : « J'ai des éclats d'enfance, entiers, intacts, dans la tête, moi aussi, comme tout le monde. Je pourrais en allonger la liste, enfilez les anecdotes. [...] Mais, ça, ce n'est pas ma vie. C'est celle que j'ai eue. Lorsque je la revis, c'est à l'envers, elle s'effiloche, il n'y a plus qu'un entrelacs de fils, un entremêlement de sensations, un embrouillamini de souvenirs sans lien. Lorsqu'on prétend en faire le récit, on fabule. Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part. Comme Rousseau, avec du mythe [...] Une enfance est hors récit parce que hors temps. Dès qu'on tente de la ressaisir, elle ne se déroule pas, elle s'enroule. ».

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>693</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 386.

<sup>694</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 73 : « ma raison d'être, à moi se dérobaît, je découvrais tout à coup que je comptais pour du beurre ».

perdues dans le dédale obscur de la mémoire, ne montrent-elles pas une tendance alarmante à la perte progressive d'identité ? De plus en plus, les années s'embrouillent, les contrées se mélangent, les paysages se contaminent »<sup>695</sup>.

Détournement enfin du système linguistique en cela que la promesse autobiographique est dans l'autofiction un leurre et une promesse feinte fondée sur l'incessante trahison du pacte autobiographique. Telle est la logique du défi à l'œuvre. Dans ce désaveu pervers, « pour être transgressée, la loi doit être reconnue ; elle est même la condition de possibilité de la transgression, voire sa finalité »<sup>696</sup>. Le destin du fils et du père comme le rapport de l'autofictionnaliste au modèle autobiographique sont indissociablement liés. La transgression du fils appelle la loi du père et vice-versa.

Cette logique du défi et de la transgression répond à une image du père et de la loi idéalisée et même radicalisée. A ce titre, Thomas Bernhard est « un maître contemporain », un maître du monde. Il est comparable à la prolifération cancéreuse, à celle du virus HIV, c'est-à-dire à une figure cellulaire toute-puissante se fondant sur l'auto-engendrement. Le psychanalyste comme le médecin sont évidemment comparables à un nazi, à une figure d'extrême-droite et à une figure totalitaire. Le caractère arbitraire de cette loi, c'est-à-dire semblablement gratuit et injustifié, en signe la toute-puissance. Il y a dans cette logique du défi une image du père imaginaire démiurgique à laquelle répond la toute-puissance du fils. La transgression a rapport avec ce père idéalisé. Il est tout-puissant de ne pas être reconnu et accepté. La transgression est un appel fait à cette loi. Le modèle autobiographique est omniprésent dans l'autofiction. Nous pourrions même remarquer que l'autofiction est un parfait florilège de modèles autobiographiques. L'autofictionnaliste-fils les légalise un peu plus qu'ils ne le

---

<sup>695</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 208.

<sup>696</sup> C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, op.cit., p. 28.

sont et consacre ainsi davantage les modèles de ses pères. L'irrévérence systématique pérennise une certaine déférence. Comme Don Juan, l'autofictionnaliste-fils ne vit que de l'instance de la loi et de la présence de l'interdit. Son écriture, ses impostures et ses esquives ne peuvent exister de manière transgressive qu'en un lien direct avec l'autobiographie, ses modèles et son pacte de vérité. Il devient son propre iconoclaste pour échapper au Commandeur<sup>697</sup> comme au psychanalyste-lecteur, à l'expert qui le figerait en un système clos. Mais il lui est nécessaire que ce dernier existe pour lui échapper. Et cette fuite signe sa propre existence et sa propre identité. Ainsi, est-il fuyant comme il est écrivant et désirant, se constituant précisément sur une instance de la loi imaginaire figée et indépassable. Il construit son écriture en fonction d'un lecteur en attente d'une autobiographie. Par l'imposture, la dynamique du leurre et la mise en écriture de modèles et de postures autobiographiques, la « père-version » de l'autofictionnaliste-fils tend à susciter la punition paternelle et à le reconnaître par une dynamique négative. Apologie autofictionnelle de la transgression qui s'avoue bordée par un interdit autant qu'un impératif autobiographique non moins bafoué, dénié que maintenu.

D'autre part, vient s'opposer à ce père tout-puissant impossible à symboliser l'ordre de la jouissance, c'est-à-dire une loi qui s'est construite du côté de la mère<sup>698</sup>. Elle est le but de la transgression et se tient au cœur de la logique de défi de l'autofictionnaliste. Au devoir de mémoire s'oppose la « vie trouée »<sup>699</sup> de ce dernier, de celui « qui se manque à soi-même »<sup>700</sup>. « [A]u thème de l'urne et de la stèle, objets forts, fermés, instituteurs du destin », images du père et de la mort s'opposeraient, comme l'écrit R. Barthes « les éclats du

---

<sup>697</sup> Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997, p. 201.

<sup>698</sup> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 10 : « Rien ne force personne à jouir, sauf le surmoi. Le surmoi, c'est l'impératif de la jouissance - *Jouis !* ».

<sup>699</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 13.

<sup>700</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 220.

souvenir »<sup>701</sup> sur le mode de la mobilité et de la dispersion. L'autofictionnaliste comme Don Juan, par son déni de la loi, sa volonté de jouissance, le manque même de son être ouvre la mémoire et le travail de son écriture à un « devenir-femme » en cela qu'elle représente un manque à l'universalité de la loi à donner un nom, marquant son défaut à nommer tout. Dans ce travail de transgression, l'autofictionnaliste-fils contre l'ordre culturel du père croit représenter la puissance féminine de la nature d'un être d'instinct dont le nom insoumis échappe. Quelle serait alors la formule politique de l'autofiction ?

### 1-3-L'anarchisme de droite

Dans ce choix de l'homme contre Dieu, du fils contre la loi du père, François Richard dans *L'Anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*<sup>702</sup> rappelle les racines baroque et libertine de l'anarchisme de droite. Aristocrates et libertaires, les figures de Don Juan et de D.-A.-F. de Sade y sont présentes. L'anarchisme de droite serait « une révolte individuelle qui s'exprime au nom des principes aristocratiques et qui peut aller jusqu'au refus de toute autorité instituée. »<sup>703</sup>. Ainsi, l'anarchiste de droite « sera volontiers communiste contre Franco, juif pour détruire Hitler, catholique en Pologne soviétisée, monarchiste sous la Troisième République. »<sup>704</sup>.

Les parents d'A. Robbe-Grillet, « Anarchistes d'extrême-droite »<sup>705</sup>, semblent avoir déposé en leur fils cette double postulation. Dans *Le Miroir qui revient*, l'auteur évoque deux « forces antagonistes, un « couple de torsion », une « contradiction intérieure jamais résolue » dont son père semble être un « exemple caractéristique » et qu'il lui aurait légué : « lutte à mort de l'ordre et

---

<sup>701</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p. 13.

<sup>702</sup> F. Richard, *L'Anarchisme de droite dans la littérature contemporaine, op.cit.*.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>704</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p. 83.

<sup>705</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 15.

de la liberté, ce conflit insoluble du classement rationnel et de la subversion autrement nommé désordre. » que l'auteur expérimente dans ses romans<sup>706</sup> sachant que le Nouveau Roman « loin d'obéir à un droit canon, quelque codex d'écritures spécifiant obligations et interdits [est] une incessante recherche, [la poursuite d'une] aventure individuelle jusqu'au bout sans se préoccuper de conformité ou non à des règles communautaires. »<sup>707</sup>. C'est également la figure d'Henri de Corinthe, allusion entre autres au Comte Henri de Chambord possédant l'ironie d'un père « anarchiste dans l'âme », c'est-à-dire « hostile à tout embrigadement, quel qu'il fût » et « faisant des professions de foi fascisantes [...] partisan déterminé d'une monarchie absolue de droit divin »<sup>708</sup>.

De même J.-P. Sartre se dit « un anarchiste de droite » tout à la fois « Champion de l'ordre établi » et ayant placé « sa raison d'être dans un désordre perpétué »<sup>709</sup>. C'est, pour nous, l'image donnée par M. Foucault du roi de dérision à l'image de Diogène ayant suscité l'enthousiasme de ses auditeurs, s'apprêtant à être célébré par eux, qui soudain s'effondre par terre dans une attitude contraire à celle d'un roi qui siège. L'autofictionnaliste incarne à travers le sujet et son double, le roi et son fou. Fou qui est la caricature du roi et, en même temps, est le plus à même d'user de la *parrêsia*. Le sujet en anarchiste d'extrême-droite évoque cette action révolutionnaire du fou à l'égard du tenant de la légalité, le roi. Il est le sujet d'une monarchie de dérision et d'une souveraineté cynique<sup>710</sup>.

C'est là un principe sartrien que celui qui se refuse à se penser authentiquement se refuse à l'angoisse d'*ex-ister*, au sens étymologique *ex-sistere* : être placé hors de, par lâcheté. Il est en ce sens d'être classé. Pour A. Robbe-Grillet, la vérité comme dogme et modèle tient de la bourgeoisie « conservatrice » du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de cette classe sociale

---

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 132, 133.

<sup>707</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 85.

<sup>708</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 132.

<sup>709</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 95.

<sup>710</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 263.

fantasmatiquement associée à l'ordre comptable et à la possession. La capitalisation comme la modélisation du sujet est sa conservation. A. Robbe-Grillet distingue la Vérité de la liberté et de l'authenticité en l'associant à la répression morale, politique et littéraire<sup>711</sup>. Face à cela, la prise de conscience de soi prend des accents anarchisants de gauche que R. Barthes terroriste mis en scène en haut d'une barricade confirme. Il faut, en quelque sorte, poursuivre cette pente délictueuse en soi et s'en expurger, être chassé de sa propre parole, être pourchassé. La bipolarité est de mise. Dans l'écriture de soi, J.-P. Sartre se dédoublant s'évoque comme S. Doubrovsky en guerre contre lui-même : « J'étais écrivain-chevalier, on me coupait en deux, chaque moitié devenait tout un homme, rencontrait l'autre et la contestait. »<sup>712</sup>. Dans *Thomas l'Obscur* de M. Blanchot cité dans *Le Miroir qui revient*<sup>713</sup>, le narrateur se découvre dans la même opposition<sup>714</sup>. « Julien-Serge, Janus Bifrons » est deux en un. Son double le côtoie comme « chien et chat ». L'unité se défait au fil de la journée, « moi et moi on a partie liée. Le soir, on a maille à partir » mais comme une liberté « Tout se délie, se délivre ». Son double et lui ont des désirs contraires. Le sujet se « fêle ». Il advient sur le mode de la dispersion « bribes [...] débris [...] fragments disjoints [...] morceaux [...] puzzle ». Il se décolle et se disloque. Il s'agit d'écrire contre soi<sup>715</sup> comme A. Robbe-Grillet<sup>716</sup> pense qu'il faut s'inscrire dans ce mouvement de soi hors de soi<sup>717</sup>.

L'anarchisme de droite est un oxymoron politique. « de droite » complète et qualifie « L'anarchisme ». La loi semble s'instituer par le désordre. L'anarchisme de droite serait la loi du désordre. Nous avons constaté que le

<sup>711</sup> A. Robbe-Grillet, « Sartre et le Nouveau Roman » (1986), *Le Voyageur, op.cit.*, p. 262.

<sup>712</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots, op.cit.*, p. 142.

<sup>713</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 38.

<sup>714</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur* (1950), Paris, Gallimard, 2005, p. 111 : « avec deux visages collés l'un contre l'autre. Je ne cessai de toucher à deux rivages. D'une main montrant que j'étais bien là, de l'autre, que dis-je ? Sans l'autre, avec ce corps qui, superposé à mon corps réel, tenait entièrement à une négation du corps, je me donnais la contestation la plus certaine. ».

<sup>715</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots, op.cit.*, p. 134 : « mes livres [...] je les ai souvent faits contre moi ».

<sup>716</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 40 : « J'écris d'abord contre moi-même ».

<sup>717</sup> A. Robbe-Grillet, « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie 1994 », *Le Voyageur, op.cit.*, p. 295.

désordre était un principe féminin et même maternel auquel s'identifie l'autofictionnaliste-fils. Le paradoxe apparent serait donc que celui-ci croyant s'inscrire dans la transgression à l'égard du père ne cesse d'une part de le dénier et d'autre part de s'inscrire dans une autre loi, qui aurait en quelque sorte changé de pôle, le père n'y étant plus pour personne. Alors, il en serait de cette « libération », de ce mouvement d'arrachement de soi hors de soi comme d'un mouvement marqué par la jouissance et par la soumission à l'ordre de la mère. Jouissance qui serait l'exacte formule de l'anarchisme de droite, c'est-à-dire selon la formule lacanienne, le surmoi appliqué à la jouissance, l'impératif de jouir. Contrairement à Wotan qui, arrachant une branche au frêne du monde, pour s'en façonner une lance constituant un attribut viril commet un crime marqué d'une nette valeur positive, le crime d'Alberich est précisément, en dérobant l'or du Rhin, « au lieu de forger quelque noble épée [de] fabriquer un anneau »<sup>718</sup>. Ce héros semblable à l'autofictionnaliste-fils utilise la force de son désir de manière négative, se constituant comme un pouvoir phallique en négatif à l'image de la colonne creuse pour M. Simonnot dans *Les Mots* : « au centre d'un anneau tumultueux, je vis une colonne : M. Simonnot lui-même, absent en chair et en os. » auquel l'auteur aimerait ressembler, désirant « manquer comme l'eau, comme le pain, comme l'air à tous les autres hommes dans tous les autres lieux »<sup>719</sup> ou l'image du trou noir, « Geminga », pour H. Guibert.

L'autofictionnaliste-fils est dans une radicalisation de la *déliaison*, c'est-à-dire une forme inversée de la loi du père tel qu'il la fantasme. Soudain, l'énormité de la loi du père, fantasmé à travers quelques figures politiques de droite voire d'extrême-droite s'incarne en lui mais du côté de l'anarchie : contre-pouvoir strictement formulé en miroir. C'est précisément que l'autofictionnaliste-fils tend à signifier qu'il est la loi et nul autre.

---

<sup>718</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 20-21.

<sup>719</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 77.

Il s'agit toujours d'opposer à « L'ordre établi [...] la vérité une et indivisible [...] du *mobile* et du *pluriel* [...] une structure de dérapage »<sup>720</sup>, c'est-à-dire de se situer dans l'auto-subversion qui est marquée par l'ambivalence : procéder « par annulation de chaque chose en son contraire »<sup>721</sup> ou se retirer de ce que l'on affirme au-fur-et-à-mesure. A l'image de Roland Barthes, être un penseur « glissant »<sup>722</sup> comme Simon Lecœur dans *Djinn* est « un personnage glissant »<sup>723</sup>. Il s'agit d'éviter de se « figer en un “ quelque chose ” »<sup>724</sup> ou de faire sa propre statue. Ce serait devenir cette loi statufiée, autre image d'un désir pétrifié, c'est-à-dire littéralement figé de manière mortifère dans la loi du père. Nous songeons inévitablement à la rencontre finale de Don Juan avec le Commandeur. C'est ce regard sartrien « désapprobateur et muet du juste » rue Scribe<sup>725</sup> ou ce regard « courroucé de la vieille Sorbonne » à travers ces figures paternelles, « vrais professeurs » devant lesquelles R. Barthes se sent un imposteur.

J. C. Vareille évoque cet autre regard de la mère dans la chambre enfantine comme un surmoi féminin qui surveille par la fente des rideaux<sup>726</sup>. La porte et son judas (qui permet de voir sans être vu) authentifiée par A. Robbe-Grillet comme « un objet [...] fortement entaché sinon d'inconscient, du moins du rapport à la mère »<sup>727</sup> rejoint symétriquement le fétichisme amoureux du regard photographique évoqué par H. Guibert qui serait comme « regarder “ en douce “, comme une image interdite, par un trou de serrure »<sup>728</sup> : autre image de l'écriture. La chambre, lieu du sommeil, du rêve et de la création littéraire est

---

<sup>720</sup> A. Robbe-Grillet, « Le droit au jeu et à la volupté » (1974), *Le Voyageur, op.cit.*, p. 146-147.

<sup>721</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 77.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>723</sup> A. Robbe-Grillet, *Djinn, op.cit.*, p. 8.

<sup>724</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op. cit.*, p. 64.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>726</sup> J.-C. Vareille, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, José Corti, 1989, p. 38-39 : « comment ne pas insister sur le fait que la chambre enfantine, modèle et générateur de la chambre créatrice, se situe *sous le regard maternel* ».

<sup>727</sup> A. Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » (1991), *Le Voyageur, op.cit.*, p. 275.

<sup>728</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme, op.cit.*, p. 111.



sous ce regard maternel : impératif à jouir comme à écrire pour réitérer cette possession première. L'écriture laisse « intacte »<sup>729</sup> sa liberté semblable à cette « virginité, par rapport au monde »<sup>730</sup> soulignée par J.-P. Sartre dans la correspondance de G. Flaubert en même temps qu'elle suscite par l'évocation du judas ou du regard en douce sur la mère, la culpabilité ou l'angoisse liée à une telle activité amoureuse.

L'autofictionnaliste-fils, métaphoriquement dans la chambre d'enfance comme il est en écriture a ce regard du fils jouissant de la présence rassurante de sa mère à travers la fente rouge des rideaux quand il sait que quelques spectres maritimes vont venir envahir ses cauchemars pour mieux l'engloutir, ce « bambin trop émotif, maladivement impressionnable et volontiers poursuivi par des spectres, qui s'accrochaient à la *protectrice* main maternelle » (c'est nous qui soulignons)<sup>731</sup> ?

A. Robbe-Grillet évoque l'épigraphe d'*Un Régicide* sur le séducteur qui « traverse le monde sans y laisser de trace » soulignant la position fantasmatique de l'écrivain : « Et la mer apparaî, ce double de moi-même qui efface la marque de mes pas »<sup>732</sup>. Surmoi introjecté de la mèr(e), pense J.-C. Vareille qui tend à prévenir du danger et à l'anticiper de sorte que l'auteur, à travers le jeu de l'auto-subversion, affirme tout en niant, tend à écrire et, selon une métaphore déjà citée, à effacer la marque de ses pas sur la page/plage que borde la mèr(e) ? On reconnaît là l'ambivalence propre à l'ironie, figure de rhétorique consistant tout à la fois à affirmer et à nier, à nier ce qu'elle affirme, à affirmer ce qu'elle nie ; marque non pas d'une liberté acquise, comme le souligne J.-C. Vareille<sup>733</sup>, mais d'un processus de libération marqué par un rapport paradoxal à la loi qui porte en lui sa propre impossibilité.

---

<sup>729</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 64

<sup>730</sup> J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille I*, op.cit., p. 216.

<sup>731</sup> A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, op.cit., p. 72.

<sup>732</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 43.

<sup>733</sup> J.-C. Vareille, *A. Robbe-Grillet l'étrange*, op.cit., p. 32.

Cette mer dans *Instantanés* ou dans *Un Régicide* est l'archétype de la mère, tout à la fois formule de la jouissance et du déni du père que marque l'auto-subversion perverse. La peur de l'écoulement de la mer (« peur » et « mer », ces « deux simples opérateurs de texte » choisis par A. Robbe-Grillet<sup>734</sup>) évoquent la crainte de Roquentin de couler : « je glisse tout doucement au fond de l'eau, vers la peur », se tenant « tout près des gens », tout près du bord, « à la surface de la solitude »<sup>735</sup>. Si elle protège des revenants ou des avatars du père, dans la chambre enfantine, la description dans son luxe de détails tend à exorciser par le verbe les « ondulations régulières [...] volutes successives, ou vaguelettes » du fantasme avant que « leur alignement, si bien réglé en apparence, [ne se mette] à trembler, à se brouiller, à se distordre dans tous les sens. » comme si elle voulait les immobiliser<sup>736</sup>. Elle est également dans « Le chemin du retour », nouvelle d' *Instantanés* une « mer ensoleillée, immobile et comme factice »<sup>737</sup> ou cette angoissante marée qui empêchera au narrateur de rejoindre la terre ferme, le faisant disparaître en tant que sujet : « D'ailleurs le souci de ne pas perdre une minute dans un terrain si malaisé accapare toute l'attention - et le paysage disparaît, laissant la place à quelques fragments agressifs : un trou d'eau à éviter, une série de pierres branlantes, un amas de varech dissimulant on ne sait quoi, une roche à escalader, un autre trou bordé d'algues visqueuses, du sable couleur de vase qui s'enfonce profondément sous les pieds - comme pour les retenir »<sup>738</sup>. Face à un « écoulement si régulier qu'il donnait encore en dépit de sa vitesse l'impression du repos », le narrateur se plaît à croire comme pour exorciser le mouvement inéluctable de la marée à un « arrêt fragile dans le mouvement, comme les instantanés permettent d'en admirer : un caillou qui va

---

<sup>734</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>735</sup> J.-P. Sartre, *La Nausée*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>737</sup> A. Robbe-Grillet, *Souvenirs du triangle d'or*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>738</sup> A. Robbe-Grillet, *Instantanés* (1962), Paris, Minuit, 2004, p. 40.

crever la tranquillité d'une mare, mais que la photographie a figé dans sa chute à quelques centimètres de la surface. »<sup>739</sup>.

Il s'agit par les mots de faire « une [...] expérience du vide » à travers l'espace éminemment ambigu du jeu<sup>740</sup>, du doute, de l'errance, du vacillement et du chancellement, c'est-à-dire jouer la castration, « répétition immémoriale d'une action déjà faite »<sup>741</sup> car tout jeu est répétition en ce sens où il mime. Jouer (ou jouir) serait écrire sous le regard d'un surmoi maternel impérieux<sup>742</sup> et se dépendre sans cesse de la loi posée comme un leurre dans une position tierce, ironique et iconoclaste, d'esquive afin de se constituer désirant comme l'on dirait glissant. Ce serait toujours la même scène<sup>743</sup>. En somme, par la transgression, fuir la castration de l'autre et, dans le même mouvement, sans cesse la reconduire par son impossible assumption, les questions de l'indécidable et du genre demeurant. Ainsi, se pose la question d'un désir qui, n'ayant de cesse de se dépendre de la loi, s'annulerait lui-même.

#### 1-4-Ce désir terroriste

N'oublions pas que *Les Romanesques* sont, selon son auteur, « un mélange d'autobiographie et de théorie " révolutionnaire " »<sup>744</sup>, le Nouveau Roman, un « groupe organisé d'agitateurs politiques sort[ant] soudain de son maquis pour dynamiter la république des lettres [...] une association de malfaiteurs ». Souffle « le vent de la liberté »<sup>745</sup>. En effet, la plume est un « pénis

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>740</sup> P. Lejeune, « Lettre de Philippe Lejeune à Roger-Michel Allemand », *Le Nouveau Roman en questions* 5, Paris-Caen, lettres modernes Minard, 2004, p. 233 : « ce jeu très habile d'indécision ».

<sup>741</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 42-43.

<sup>742</sup> A. Robbe-Grillet, « Un Roland Barthes de plus » (1995), *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 191 : « Cette terreur de voir son moi se coaguler, ce refus névrotique de prendre forme ».

<sup>743</sup> A. Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes » (1978), *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 176 : « Mais le mouvement de la littérature est ce glissement d'une scène à la même scène qui se répète sous une forme à peine détournée, à peine contournée, à peine retournée ».

<sup>744</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>745</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 83-84.

impénitent [qui] explose en gerbes de vocables »<sup>746</sup>. Le pénis impénitent est celui qui, dans une connotation religieuse, refuse la pénitence, c'est-à-dire la castration. Il est celui du « jouis errant ». La plume est donc l'instrument de celui qui se proclame dans la jouissance. Dans l'œuvre de S. Doubrovsky, les mots prennent des accents terroristes d'extrême-gauche<sup>747</sup>. Le texte devient le lieu d'un conflit politique. Il faut, selon la formule de S. Mallarmé, « céder l'initiative aux mots » comme on la cède à la jouissance ou comme l'on cède sur son désir. L'allusion doubrovskienne à la formule mallarméenne<sup>748</sup> est faite sciemment en ce sens où S. Mallarmé, selon J.-P. Sartre, crée un objet poétique qui se retourne contre lui et dont le sens, s'il en a, émane de lui seul. Dans l'autofiction, le rapport ironique au modèle devient un rapport ironique à soi en tant que modèle. Ainsi, pour paraphraser J.-P. Sartre, celui que l'on fuit en avant faute de s'aimer soi-même, c'est soi. Cependant que dans la poésie classique la signification est antérieure à l'objet qui en devient le véhicule, S. Mallarmé refuse de subordonner les mots à un sens préétabli et les dispose en les accolant entre eux, les dispersant de manière inégale afin qu'ils en résultent de nouvelles tensions et des significations partielles dont le rapprochement livrera dans l'instant d'un éclair, d'un coup de foudre ou d'une explosion, un sens. Le poème naît de la disparition élocutoire du poète, de l'effondrement suicidaire de sa subjectivité et de son langage dans sa syntaxe ordinaire cédant toute l'initiative aux mots<sup>749</sup>.

A travers ce parallèle entre l'initiative aux mots mallarméenne et l'initiative aux maux doubrovskienne, trois champs sémantiques se croisent : celui esthétique du poème et de l'autofiction, celui de l'érotisme et de la politique. Et

<sup>746</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 480.

<sup>747</sup> S. Doubrovsky, *La Dispersion* (1969), Paris, Mercure de France, 1990, p. 185 : « les MOTS quand même les MOTS il faut que ça PERMETTE que ça PUISSE que ça PÊTE comme une grenade puisqu'ils nous assassinent avec leurs mots il faut que nos mots à nous leur explosent au visage comme une bombe à retardement que nos mots pénètrent dans leur chair comme de longues balles de mitrailleuses effilées ou alors parler ne veut rien dire écrire c'est de la merde autant crever comme des chiens ».

<sup>748</sup> S. Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », dans *Cahiers Confrontations*, n°1, février 1979, puis dans *Parcours critiques*, Paris, Galilée, 1980, p. 165-201.

<sup>749</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, p. 157-159.

ces derniers convergent vers, ce que J.-P. Sartre nomme, « le thème humain de *l'impossibilité d'être homme* »<sup>750</sup>. J.-P. Sartre évoque à propos de la poésie de S. Mallarmé, « un jeu solitaire du langage » ou « les jeux solitaires du dictionnaire »<sup>751</sup> comme S. Doubrovsky évoque cette « autofriction patiemment onaniste » en quatrième de couverture de *Fils*. (Faut-il penser au « frottage », équivalent dans le domaine pictural de l'écriture automatique ? Le surréalisme, et notamment A. Breton, voit dans l'érotisme sous la libération à la fois de l'inconscient et de la sexualité féminine une force subversive, créatrice et politique susceptible de rompre les interdits et l'ordre de la conscience. La folie comme l'hystérie sont considérées comme des moyens d'expression poétiques permettant évidemment un renversement de l'ordre patriarcal).

D'une part, le texte se fait « sans les hommes », c'est-à-dire hors-la-loi des pères ; l'allusion au jeu masturbatoire des mots l'atteste. D'autre part, il est une forme de manifeste politique intime en ce sens d'une affirmation à jouir, libérée de la clause selon laquelle le sujet ne peut désirer que dans la loi. Refuser de subordonner les mots à un sens préconçu revient à libérer le désir du sujet ou le corps-texte d'une syntaxe patriarcale. L'écriture a à voir avec la masturbation car elle suit le désir du sujet et ne se subordonne qu'à la toute-puissance de son imagination et non à la réalité et à la loi de l'autre. Dans *Le Mausolée des amants*, H. Guibert compare ses mains d'écrivain à celles d'un assassin qu'elles dissimulent<sup>752</sup>. Le stylo est comparé au sexe et l'écriture à une pratique

---

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

<sup>752</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 138 : « Mes mains à moi sont d'abord des mains d'écrivain : en les examinant, on ne diagnostiquerait pas le crime, mais l'écriture, on identifierait cette petite bosse sur la face interne du majeur qui marque la pression répétée du stylo, et le bout de l'index raboté par les touches de la machine à écrire, l'ongle diminué par la frappe. Avant l'exercice de l'écriture, la petitesse de ces mains les destinait à la musique ou à la chirurgie. Mais sitôt le crime consommé, il faudrait trouver à ces mains la particularité physique du crime, et sans doute alors tirer l'écriture vers le crime, et voir dans la petite bosse du majeur ou dans la diminution de l'index la preuve d'une pratique vicieuse, comme la paume enserre le sexe, comme la paume de la main droite se trouve soudain creusée par la manipulation, par la familiarité du sexe, comme le creux de la main peut trahir la jouissance, comme le plaisir peut s'imprimer dans la main, l'écriture deviendrait un exercice préparatoire au crime, et le crime s'imprimerait entre les doigts, dans la callosité et la maigreur de leurs phalanges, dans l'écartement préalable du pouce et de l'index, relevé à l'équerre, et dans leur force, comme si une âme malfaisante les habitait. ».

masturbatoire criminelle parce qu'inscrite, au fond, dans la toute-puissance. L'écriture du journal doit être un réservoir où puiser et le vœu terroriste est explicite : « Que tout me prépare à passer à l'action, que cette écriture déroulée indéfiniment pendant dix ans ne soit que la provision de dynamite d'un terroriste. »<sup>753</sup>. Image d'une main destinée au crime comme à l'auto-érotisme comme si la pratique « vicieuse » de l'écriture tenait de la même jouissance narcissique.

Les mots du poème sont donc disposés selon « une juxtaposition de hasard » et de cette « dispersion verbale » doit surgir « un sens indéfinissable »<sup>754</sup>. S. Doubrovsky, lecteur de J.-P. Sartre et de son œuvre critique, fait le lien entre l'esthétique mallarméenne et le mode psychanalytique de l'association libre. Mais S. Doubrovsky découpe cet élément de la méthode psychanalytique pour l'utiliser à d'autres fins que celles proposées par la psychanalyse. Bien sûr, est évoquée une libération mais elle n'est pas celle escomptée par l'analyse. Elle en prend le contrepied.

Le sens « au lieu d'être affirmé, sera découvert ». Le thème du sacré est omniprésent. Comme si la parole de l'association libre venait d'un lieu sacré, d'un Eden primitif comparable à l'inconscient. L'œuvre est « pure »<sup>755</sup> comme l'on dirait qu'elle est authentique. Pour S. Doubrovsky, l'inconscient est un espace de toute-puissance en même temps qu'une matrice créatrice à préserver de la loi du psychanalyste comme du père. Ainsi, en est-il de la chambre d'A. Robbe-Grillet que veille le regard de la mère dans *Le Miroir qui revient*. Si l'inconscient doubrovskien doit se révéler, c'est par le jeu masturbatoire des mots. Le jeu psychanalytique sert une dynamique perverse. Le poème est une bombe et le sens surgit comme un éclair, une foudre. C'est l'instant d'un orgasme semblable à « une petite mort ». L'écriture, masturbation menée au

---

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>754</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 158-159.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 158, note 1.

terme de l'orgasme, est en tout point comparable à une transe mystique s'achevant sur une révélation extatique<sup>756</sup>. Cet espace de toute-puissance est sacré. Il l'est, de fait, puisqu'il est ce lieu où le sujet s'assure de la possession parfaite de son objet : île interdite autant qu'intouchable. Le poème est « matériel » mais le sens est « spirituel ». Il se saisit « comme un arbre ou un ciel »<sup>757</sup>, c'est-à-dire au même titre qu'une révélation. Le mot, d'ailleurs, « donne à voir »<sup>758</sup>.

Mais le sens est « indéfinissable » et l'écriture tient de la « dispersion ». Les termes sartriens confirment le découpage et l'utilisation singuliers du mode de l'association libre par S. Doubrovsky. J.-P. Sartre affirme que S. Mallarmé, « l'Héritier » ou le fils pensera-t-on, « " n'osait bouger " de peur de déchoir. Mais il s'aperçoit à présent que la négation universelle équivaut à l'absence de négation »<sup>759</sup>, autrement dit que la toute-puissance, la négation de tous ou de l'autre équivaut à l'absence de cet autre, c'est-à-dire du père ou de la loi. Ainsi, à travers le poème se lit un acte de destruction par lequel le sujet s'affirme par l'acte même par lequel il s'anéantit. Voici une image qui rappelle la formule ironique de l'autofiction mais également celle de la perversion par laquelle « le sujet s'expose [...] à s'évacuer lui-même comme désirant, en même temps que l'interdit, à la fois obstacle et fondateur. »<sup>760</sup> car le sujet ne peut s'abstraire de cette clause par lequel il ne lui est possible de désirer que dans la loi. La formule ironique ou autofictionnelle dit tout du rapport du sujet au père comme à la loi. Quand, dans *Le Miroir qui revient*, il faut évoquer « le dédoublement généralisé de tout signe en sa figure inversée » ou cette « histoire qui ne progresse [...] que par annulation de chaque chose en son contraire. », le narrateur rappelle les relations de K. avec la loi ou de Joseph son frère dans *Le Procès* : « il est la loi, en

---

<sup>756</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, op.cit., p. 240 : « JE n'écris pas mes livres, ILS s'écrivent à travers moi, doigts qui tapotent, mots qui jaillissent, l'écrivain est OÙ. ».

<sup>757</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 158.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>760</sup> P.-L. Assoun, *Le Pervers et la Femme*, Paris, Economica, 1996, p. 10.

même temps qu'il est le criminel »<sup>761</sup>. Poulou dans *Les Mots* affirme : « Le contrôleur et le délinquant, c'était moi. »<sup>762</sup>. Nous retrouvons, l'évocation du *Sonnet en x* de S. Mallarmé comme un lieu scandaleux aux yeux de la loi d'une telle expérience du vide. Face à l'idéologie capitaliste de « la plus-value » s'oppose « la gratuité »<sup>763</sup>. Pourquoi cette citation en exergue d'*Un Régicide* si ce n'est celle du Don Juan de Kierkegaard, ce séducteur « qui traverse le monde sans y laisser de trace » ? Il existe bien sûr un lien fondamental entre cet « attentat suprême qui détruit en même temps sa propre inscription »<sup>764</sup> et l'attentat donjuanesque. Attentat terroriste contre le père, A. Robbe-Grillet rappelant que K. comme Joseph aime à séduire les jeunes femmes qui se trouvent sur leur chemin pour s'en faire des alliées<sup>765</sup>, autre évocation de la loi de la mère à laquelle sont inféodés ces hommes et par laquelle ils désirent : « Et la mer [faut-il entendre la mère ?] apparaît, ce double de moi-même qui efface la marque de mes pas. »<sup>766</sup>. La gratuité revient à cerner cette « impossibilité d'être homme » comparable à la problématique du pervers.

Don Juan ne convoite que les femmes qui sont engagées dans un lien de légitimité ou de légalité. L'autofictionnaliste-fils met au service d'un corps-texte engagé dans un lien de légalité son désir d'écriture ou son désir-écriture. L'écriture est un jeu donjuanesque consistant à appâter le lecteur puis à le décevoir, à lui montrer sa place dans le texte en même temps qu'à l'en exclure. Le corps-texte serait de la nature d'une promesse amoureuse, de ces femmes sans cesse dérobées au père comme au lecteur, « signes » d'un jeu tragique avec le père. Tragique parce qu'il est ignoré de Don Juan, ce qui le condamne à la répétition, c'est-à-dire à la mort.

---

<sup>761</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 76-77.

<sup>762</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 93.

<sup>763</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 42.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 43.



Car cette contradiction signant l'esthétique mallarméenne selon J.-P. Sartre comme celle du roman moderne selon A. Robbe-Grillet révèle la « mise en jeu d'un manque fondamental »<sup>767</sup>. Ce serait le manque à être de son désir que Don Juan comme l'autofictionnaliste tente de surmonter par chaque conquête nouvelle, dérober au père l'objet tant convoité qui, aussitôt acquis, s'évanouit en même temps que le désir qu'il a su faire naître. Le fils ne peut désirer en dehors de la loi. Qu'il le veuille ou non, cette structure symbolique est de l'ordre de la réalité et fait retour. Mais il est la loi. Le texte autobiographique est de l'ordre du corps de la mère qu'il faut dérober au père, défiant la menace de la loi paternelle, celle pour l'inconscient, de la castration. Mais le sens que le texte tente de construire laisse émerger un rapport au passé qui est comparable au rapport du sujet au père comme à la loi. Le sens, ce serait sans doute l'objet du désir autant que cette plus-value qui serait de l'ordre du phallique.

A cela, le fils semble répondre par une logique de son désir perverse et contradictoire. Il est « Ce sens qui n'est point parlé et qui disparaîtrait si on tentait de le parler »<sup>768</sup>. Il en est de son écriture face au passé comme de son rapport au désir et à la loi. C'est l'image d'Orphée - dont il est fait allusion dans *Fils* et dans *Le Miroir qui revient* - accompagnant Eurydice des Enfers. Se retournant, elle disparaît. Il ne peut donc la désirer qu'en respectant la contrainte d'Hadès (la loi du père), c'est-à-dire en tournant le dos à l'objet de son désir. C'est là précisément une parfaite illustration de la logique perverse ou du moins d'une logique hystérique radicalisée à son point de toute-puissance ultime.

Il s'agit d'assurer sa conquête sur l'objet incestueux du texte qui suscite le désir non pour ce qu'il est mais parce qu'il est sous l'égide de la loi. Le texte en lui-même comme les femmes pour Don Juan ne sont pas conquises pour elles-mêmes. Une fois possédées à l'image du texte maîtrisé, le désir s'évanouit en

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>768</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, La lucidité et sa face d'ombre*, *op.cit.*, p. 160.

même temps que son objet, abandonné à l'attitude contradictoire de sa dépréciation « une fois passé le goût du viol »<sup>769</sup> dirait le Professeur Van de Reeves. Ainsi, A. Robbe-Grillet revient-il sans cesse sur l'écriture de ses souvenirs pour montrer qu'elle n'est qu'« un piège pour amateur de structures dépourvues de sens »<sup>770</sup>. Tel ou tel souvenir est contredit, raillé ou intentionnellement travesti pour qu'ensuite la machination en soit dévoilée.

L'objet comme le texte pris au passé comme au père suscite cette angoisse de castration si prégnante : angoisse de viscosification selon J.-P. Sartre dans *Les Carnets de la drôle de guerre*, angoisse de pétrification dans *L'Être ou le Néant*, peur de faire sa propre statue ou de se figer en un quelque chose évoquée par A. Robbe-Grillet ou R. Barthes, angoisse de sodomisation évoquée par S. Doubrovsky et reprise à J.-P. Sartre dans « L'Enfance d'un chef ». Il faut donc déprécier l'objet incestueux du texte ou du moins en dénier la valeur légale ou constructrice de sens, c'est-à-dire phallique comme l'on subit l'angoisse de castration ou que l'on dénie la loi du père et évacuer l'objet de son désir tout en s'évacuant soi-même comme désirant ou comme écrivain. J'ai écrit cela mais je n'y crois pas une seule seconde et je le désavoue dès la phrase finale : telle est l'attitude d'A. Robbe-Grillet. Le texte qui fait sens de manière autobiographique devient donc un texte incestueux.

J.-P. Sartre parle de compromis ou d'engagement qu'il associe à l'impureté ou à la saleté. Aussi, faut-il radicalement le dénier afin de devenir aux yeux du père ou de la loi, « un objet hermétiquement clos qu'il peut voir mais non pénétrer »<sup>771</sup>. L'authenticité tient à la préservation de cet espace de toute-puissance et au déni de la castration de sorte que le fils est vierge ou blanc par l'annulation du désir en son contraire. C'est le sens à donner à cette

---

<sup>769</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 53.

<sup>770</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 41.

<sup>771</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, La lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 159-160.

« expérience à blanc de la mort volontaire »<sup>772</sup>. Le « poème-suicide »<sup>773</sup> met en scène la réalité du désir pervers : l'autofictionnaliste ne peut s'affirmer dans l'écriture autobiographique que par l'acte même qui l'anéantit. En déniait le père et sa loi, il s'évacue comme désirant, à la fois loi et criminel. Ainsi, le corps-texte à l'image de « L'Image fantôme » prise par H. Guibert de la mère incestueuse ne peut être qu' « à blanc », c'est-à-dire gratuite ou un acte pour rien : ce qui rejoint la « petite mort » ou l'effondrement subjectif de l'orgasme à travers l'évocation première de la masturbation (H. Guibert adolescent, dans *Mes Parents*, ne peut posséder la mère qu'en se masturbant, c'est-à-dire par le pouvoir de son imagination : acte « à blanc »). Le fils, incarnant la loi, par l'absence du père ne peut-être que ce terroriste qui, s'attaque à travers ses différents objets de conquête, avatars de la mère, à ce dernier et à ses prérogatives. Désir « Terroriste » de Poulou de glisser sur cette « substance incorruptible : le *texte* », sans doute semblable au plaisir de glisser de manière incestueuse sur cette neige évoquée dans *L'Être et le Néant* et préventivement de donner « à [ses] ouvrages la violence de ces jets de lumière corrosifs, et plus tard, dans les bibliothèques en ruine [la bibliothèque : par métonymie, le grand-père], ils survivraient à l'homme »<sup>774</sup>, c'est-à-dire au père évoqué sous la figure du tsar dans « Erostrate »<sup>775</sup>. Subissant le coup de la castration qu'il ne peut intégrer, il s'évacue ou disparaît en tentant de tuer le père. C'est l'image du révolutionnaire, de l'anarchisme comme pratique de la vérité jusqu'à la mort du sujet lui-même qui reconduit celle du martyr, du christ, du saint ou du chevalier, témoignant de sa vérité à travers le sacrifice même de son corps. Dans « Erostrate » culmine tout le lyrisme du terrorisme qui consiste à se

---

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 156, note 4.

<sup>774</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 150.

<sup>775</sup> J.-P. Sartre, « Erostrate », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 88-89 : « j'étais un être de l'espèce des revolvers, des pétards et des bombes. Moi aussi, un jour, au terme de ma sombre vie, j'exploserais et j'illuminerais le monde d'une flamme violente et brève comme un éclair de magnésium. [...] J'étais un anarchiste, je m'étais placé sur le passage du tsar et je portais sur moi une machine infernale. A l'heure dite, le cortège passait, la bombe éclatait, et nous sautions en l'air, moi, le tsar et trois autres officiers chamarrés d'or. ».

donner glorieusement la mort en « martyr », terme utilisé par Lucien pour se désigner, remarquant qu'il vient du grec et désigne le témoin<sup>776</sup>. Car il s'agit sans nul doute comme Poulou de « mourir à soi » et de « consacrer [sa] plume à un rachat [et de s'offrir] en « victime expiatoire »<sup>777</sup>. Peut-être, faut-il retrouver une toute-puissance qui lui est propre ; « défendre le peuple contre lui-même », sauver « la populace », c'est déjà se sauver lui-même : « parce que finalement la populace c'était moi »<sup>778</sup>. Image du combattant ou du héros cynique qui, dans son dévouement, fait don de la vérité aux autres.

Dans *Mallarmé*, ce « destin de cloporte » apparaît en même temps que disparaît la mère démasquant les deux pères : le père et le grand-père. Comme dans *Les Mots*, la vie de famille est comparée à une « galerie de glaces [dans laquelle] l'enfant, l'homme et le vieillard sont des reflets qui s'échangent. Il sent que leurs regards, qui le transpercent, cherchent en lui leur passé, c'est-à-dire son inexorable avenir. » (c'est nous qui soulignons)<sup>779</sup>. La figure paternelle le transperce de son regard et le « passé familial pèse sur lui » en une accablante sensation de fini « » (c'est nous qui soulignons). C'est contre cela que le poète s'insurge et se dévoile assassin : « il se fâche : " Tous ces gens-là me paieront cela, car mes poèmes futurs seront pour eux...des gouttes terribles ; je les priverai du Paradis. " ». C'est d'ailleurs pour J.-P. Sartre, à partir d'une autre citation probante, à la fois le désir du meurtre et du martyr, c'est-à-dire un désir appartenant au lyrisme du terrorisme : « Meurtre et martyr, assassinat qui, au fond, est un suicide. Plus tard, il confirmera : tuer (soi-même ou l'autre) est la seule action possible. »<sup>780</sup>. Quand Lucien raconte son suicide à Bergère, il lui explique qu'il avait désiré sa mère « et qu'il n'aimait rien, et que tout en lui était comédie. »<sup>781</sup>. Le désir de suicide a la même origine : le désir de la mère et

---

<sup>776</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 178.

<sup>777</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 147.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>779</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, *op.cit.*, p. 104.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>781</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 189.

la haine de la comédie en soi, c'est-à-dire du destin imposé par le père. Dans *Mallarmé*, J.-P. Sartre associe le sevrage de l'enfant au fait qu'ainsi « il est un Autre aux yeux des autres et qu'il lui faudra se couler dans la " Persona " que les adultes ont préparée à son usage ». Seule « la tendresse de la mère en amortit les effets »<sup>782</sup> car elle le situe à nouveau dans une situation de toute-puissance. Ce n'est pas tant le fait d'être « Autre que soi » qui blesse l'enfant que le fait d'être « une réplique » du père de sorte qu'il n'est jamais « *lui-même en personne* »<sup>783</sup>. Le père est un rival dont on est une réplique et qui constitue un obstacle à être soi-même ; au fond, il occupe une place que l'enfant, seul, veut occuper de droit et qui sera récupération de soi. Nul doute que ce désir de « pénétrer l'intimité du roi » pour Boris dans *Un Régicide* ne soit attaché à la volonté de pénétrer ce « Palais Blanc » qui évoque la mère. « La mort [du roi] était une relation sûre et en un sens décisive » avec celle, notamment la cité, que le roi par son assassinat se verrait soustraire<sup>784</sup>. A. Robbe-Grillet évoque ce « droit de tuer son lecteur » qu'il interprète à l'avance dans une ironie défensive : « révélation de soi-même comme figure du seul sur-moi possible [...] désir meurtrier à tous les niveaux. »<sup>785</sup>.

Mais le meurtre non symbolisé est reconduit sans cesse faisant de la loi, une œuvre pétrifiée agissant sans terme comme une instance externe imaginaire impossible à introjecter. Il ne demeure plus que le texte comme « déchet » ou « trace » d'un désir incestueux (une image fantôme) comme ces jeunes filles enlacées puis délaissées sont les « signes » d'un désir impossible : « Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise »<sup>786</sup>.

Dans *Le Miroir qui revient*, l'action terroriste (« Il faudrait donc, à présent, reprendre les actions terroristes des années 55-60 ? Très certainement, il le faudrait ») s'incarne sur un plan théorique. Relisant les premières pages du

<sup>782</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 97.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>784</sup> A. Robbe-Grillet, *Un Régicide*, Paris, Minuit, 1978, p. 80-81.

<sup>785</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 84-85.

<sup>786</sup> H. Guibert, « L'Image fantôme », *L'Image fantôme*, op.cit., p. 17.

*Miroir qui revient* écrites en 1977, le narrateur se rend compte que cette écriture alors « solitaire, têtue, presque intemporelle » est rattrapée par le temps, « soumission moqueuse aux préoccupations du moment, “ mondaines ” en quelque sorte ». Le terrorisme viendrait donc s’opposer à l’appropriation d’un discours dominant, d’un dogme sur la pente savonneuse duquel l’on glisse, comparé à une vague qui déferle de toutes parts risquant d’engloutir le sujet. La figure du monstre en soi réapparaît à travers l’idéologie, hydre-miroir dont il faut régulièrement couper la tête afin d’en éviter l’emprise tentaculaire. Ce qui est scandaleux, révolutionnaire et corrosif prend très vite le visage pétrifié et pesant de l’ordre établi et cesse d’être découverte et liberté. L’écriture est une activité « dont la mobilité sans cesse lui échappe » dépassant des règles de pensée, un système qui, figé, devient « dictature ». C’est là que se joue l’action terroriste de l’écriture partant sans cesse d’un néant qu’elle crée pour mieux renaître, manière de dénier le père en soi, ce double, hydre-miroir dont la tête repousse sitôt coupée.

## 2-Le corps fantôme

« Chaque corps est un secret ». R. Barthes<sup>787</sup>

Cette contre-idéologie du modèle et de l’imitation touchant à la valeur du corps dans l’économie familiale et prônée par l’autofictionnaliste vaut-elle libération ? Si l’autofictionnaliste refuse de se soumettre à des modèles déposés, d’imposer à son désir un sens défini selon l’ordre de la filiation, de la reproduction et de la transmission, est-il seulement libre et authentique ? Livré

---

<sup>787</sup> R. Barthes, *Michelet, op.cit.*, p. 75.

au principe de l'aventure, choisit-il son errance ? Donjuanisme, sado-érotisme et homosexualité semblent incarner symboliquement des figures existentielles mais que valent la fuite, cette esthétique de la distance, de l'effleurement, cette mise en scène érotique de la formule autofictionnelle à travers laquelle le désir, avatar de l'anarchisme de droite, tend à s'annuler en son contraire jusqu'à l'écriture d'une érotique du terrorisme. La répétition est le signe d'un symptôme et le systématisme d'une absence de choix. Aussi, le paradigme de la « ruine » ne serait-il pas cette impossibilité de capitaliser ou de faire mémoire comme l'on ferait l'homme ou le père ? Impossibilité du désir, donc qui ferait de cette écriture se faisant pour mission le désir du fils, l'incessante oscillation d'un émoi qui, coupable, s'efface : érotique de l'oubli qui abandonnerait l'écriture à l'image d'un corps fantôme, ferait de l'écriture autobiographique un « texte impossible ».

Corps fantôme ou désir fantôme en cela qu'elle porte en elle sa propre impossibilité, l'écriture autofictionnelle ne serait, à l'image d'un corps absent s'imprimant dans la neige évoquée par A. Robbe-Grillet à propos de *L'homme invisible* interprété par Franchot Tone, qu'une empreinte. Nostalgique, elle semblerait naître de ce regret photographique d'une image première, fondamentale qui n'a pu être prise. Mélancolique, « désespoir de l'image », elle se tiendrait du côté de la perte de cette image de la mère que le narrateur photographie « à vide. A blanc » et dont il décrit la séance dans la section liminaire du livre. L'écriture autofictionnelle serait alors une écriture « à vide » mettant en scène autour du corps comme enjeu politique une érotique « à blanc » rappelant cette « puissance sourde de l'inceste »<sup>788</sup>. La gratuité, mouvement donjuanesque, tiendrait de « ce rapport idéologique au sens (à la loi) » qu'évoque A. Robbe-Grillet. Rapport affirmé puis dénié de sorte que l'acte

---

<sup>788</sup> H. Guibert, « L'Image fantôme », *L'Image fantôme, op.cit.*, p. 16.

« à blanc » figurerait non seulement la formule du regret incestueux mais encore ferait de l'autofictionnaliste « cet elfe qui n'a pas de corps »<sup>789</sup>.

Dans cette deuxième partie, nous tenterons de comprendre en quoi le paradigme de la « ruine » dessine à travers ces sexualités errantes et improductives la figure d'un corps fantôme. Nous nous intéresserons à cette fuite du fils, à cette esthétique de la distance, de l'effleurement, à cet érotisme « à blanc » semblant aller jusqu'à une érotique du terrorisme à travers laquelle le corps, disparaissant ainsi à lui-même, croit, par une gratuité du désir, s'ouvrir.

Il nous faudra, tout d'abord, dessiner la figure d'un paradoxe selon lequel le fils réfractaire et réformateur, sous l'égide d'une féminité hérétique devient cet inquisiteur qu'il redoute tant. En quoi ces sexualités erratiques et improductives, soumises à la loi du nombre, semblablement gratuites, constituant une érotique scandaleuse sont-elles une quête de virginité ? L'autofictionnaliste-fils, tout entier ensauvagé, dans cette posture virginale et toute-puissante semble se « démembrer ». De fait, en quoi cette volonté d'indépendance, de liberté et de puissance devient-elle l'argument de son impuissance ?

## 2-1-Le duel

A *Seducere* correspond *Se-ducere* qui signifie *conduire-à l'écart*. *Dux* correspond à *Ducere* de sorte que séduire serait cet assujettissement consistant à séparer et à aliéner<sup>790</sup>. J. Poirier citant S. Doubrovsky fait remarquer que *l'Être et le Néant* bien plus que les écrits autobiographiques de J.-P. Sartre constituent

---

<sup>789</sup> M. Arambourou-Mélèse, *Les héritiers de Don Juan : déconstruire la transmission coupable*, Paris, Campagne Première, 2009, p. 45.

<sup>790</sup> Pierre Bruno, « Le discours hystérique », *Psychanalyse 13*, Paris, Erès, 2008, p. 9



une véritable confession que le discours philosophique masque<sup>791</sup>. Nous pourrions alors supposer que la thèse de S. Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, recèle également quelques éléments susceptibles de mettre en lumière notre propos. Que penser en effet du « Symptôme cornélien » qui consisterait en ce que « les femmes “ viriles ” vont être obligés de prendre la relève des hommes “ efféminés ” et défaillants »<sup>792</sup> ?

L'héroïsme cornélien tel qu'il est exposé par S. Doubrovsky évoque l'héroïsme autofictionnel à travers la dialectique du maître et de l'esclave telle qu'elle fut expliquée par A. Kojève, l'affrontement de la « masculinité » et de la « féminité » dans cette finalité hystérique de « tuer » le féminin, le projet sartrien comme « *dessein d'immortalité* » et comme parricide ; toutes notions expliquant en quoi le duo amoureux dans l'autofiction devient duel ou comment « l'amour s'affirme comme *geste parricide* »<sup>793</sup>.

Kojève, dans *Angélique ou l'enchantement*, est évoqué à travers l'anneau d'or. Le mythe, métaphore de l'esprit humain, est associé au projet sartrien. L'anneau symbolise un être « troué », ce « Cogito troué, néant béant qui nous déverse sur le monde »<sup>794</sup>, c'est-à-dire un être sans loi ou sans père. Cette négativité, comparable à cet homme solitaire qui dit « non », évoque la liberté par l'absence de loi. Le projet fondamental de la philosophie existentialiste sartrienne s'incarne dans le duel, dans la recherche d'une maîtrise d'être à être. C'est le *pro-jet* ou manière toute entière de s'arracher au passé et de se constituer sur le mode de la rupture et de l'à venir dans un mouvement aventureux perpétuel.

S. Doubrovsky, à travers la dialectique hégélienne, explique notamment, que l'avènement de la conscience de soi chez l'être humain passe par le désir et qu'ainsi, il faut que le désir porte sur un autre désir, qu'il soit, selon l'expression de Hegel (reprise par J. Lacan) « désir d'un désir ». Dans l'amour ce

---

<sup>791</sup> J. Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>792</sup> S. Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros* (1963), Paris, Gallimard, 1997, p. 387.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>794</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 234.

qui est désiré est, plus que le corps de l'autre, son désir, c'est-à-dire, le désir d'être reconnu : « L'homme ne peut donc se définir comme homme qu'en se faisant reconnaître par un autre homme. La première relation des consciences sera donc une *relation de réciprocité*, où l'une des deux consciences ne pourra s'affirmer comme telle par l'autre qu'à la condition d'être reconnue par elle, et vice versa. ».

Mais le mouvement de réciprocité devient un mouvement d'opposition par lequel la reconnaissance de l'un par l'autre passe par un affrontement de la mort. Double risque encouru par le combat sachant que les deux consciences doivent demeurer en vie, l'une devenant maître et l'autre, esclave. Dans la dialectique de Hegel se dévoile la maîtrise finale de l'esclave qui se soumet préférant à la reconnaissance, la vie mais demeure dans un rapport étroit avec la nature cependant que le maître devient cet être dénaturé (pour ainsi dire *hystérique*) soumis à la reconnaissance de l'autre pour exister.

Le maître serait ce héros figuré par Corneille dont le « théâtre tout entier constitue *le moment de la Maîtrise en tant que tel* »<sup>795</sup>. J. Lacan, sans doute, voit dans ce mouvement de réciproque reconnaissance, la dialectique du désir. Or, dans le théâtre cornélien comme dans l'autofiction, la réciprocité est rompue. A ce titre, la « révélation religieuse, obscure, angoissante : le désir du désir de l'autre » se révèle comme une rupture dans ce premier lien à Angélique sur le mode hystérique de jeux sado-voluptueux<sup>796</sup>. Plus précisément, cette première expérience du narrateur revient à être la proie d'une jeune fille aux comportements et aux bravades hystériques expliquant la rupture. La réciprocité s'achève précisément en cet instant où l'être se trouve, à cet instant du parricide. Parricide au cœur du théâtre cornélien comme du projet sartrien. Le crime contre le « père », contre la loi ou, plus simplement, contre le désir de l'autre, intronise une bataille de l'homme contre l'enlèvement dans la nature.

---

<sup>795</sup> S. Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, op.cit., p. 92-95.

<sup>796</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 238.

Lutte contre sa nature qui affirme une opposition de la « masculinité » à la « féminité » définissant l'héroïsme « comme révolte radicale de l'homme contre son enracinement naturel et comme désir de l'activité consciente de se reprendre complètement sur la passivité primitive de l'être ».

Cette passivité primitive de l'être contre laquelle le héros s'oppose est cette attitude féminine à l'égard du père de sorte que le « " parricide ", acte *antiphysique* suprême, est aussi l'acte *héroïque* par excellence. »<sup>797</sup>. La féminité est comparable à la passivité et à la « passion » au sens étymologique du terme dans cette capacité à supporter et à endurer mais également à attendre, se soumettant à l'action de l'autre. L'amour, en ce sens, est le terrain sur lequel s'affrontent les consciences dans un jeu où prime le déni de toute féminité et où s'affirment les valeurs de la masculinité comme esprit de conquête sur l'autre et sur soi. Ainsi, sur le champ de bataille amoureux, « sera Maître celui qui se fera reconnaître de l'autre tout en conservant sa propre autonomie, c'est-à-dire en faisant *en lui* le sacrifice du sentiment et de la jouissance [...] : tuer l'autre non point en dépit de l'amour qu'on lui porte, mais parce qu'on l'aime. »<sup>798</sup>.

Cette « dialectique de la liberté » fait écho au « " projet de Maîtrise " » évoqué d'abord au titre de l'héroïne avant celui du héros. Le sujet est pris dans cette « maîtrise mal assurée et chancelante [d'un] ordre aristocratique [qui] s'accepte et s'intériorise ». Ainsi, pour exemple, « Incapable, en fait, de se détacher de Lysandre à volonté, Célidée attend sa liberté non d'elle-même, mais de Lysandre »<sup>799</sup>. L' « asservissement passionnel » correspond au « sentiment tragique du temps » pour le héros Alidor qui se refuse à l'amour par « lucidité » et pour « " vivre à soi " ». Car il craint dans le projet amoureux « le double péril de la durée - érosion interne du sentiment, corrosion externe du corps » de sorte que le mariage par l'expression d'une loi externe au couple vient par une permanence faite de devoir et de force rendre frigide l'union et rendre le héros

---

<sup>797</sup> S. Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, *op.cit.*, p. 151.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 52.

à lui-même et à sa liberté. Volonté de maîtrise, orgueil aristocratique, le héros cornélien proclame comme l'autofictionnaliste son « irréductible singularité [...] qui ne peut s'éprouver que comme affrontement et abaissement d'autrui »<sup>800</sup>.

Dans ce duel se joue toute la question de l'autre et de la féminité. Comment comprendre cette phrase de H. Guibert : « nous sommes des gens qui accomplissons ce qu'on appelle une œuvre, et que l'œuvre est l'exorcisme de l'impuissance. »<sup>801</sup>. A. Robbe-Grillet fait référence à *La Sorcière* écrite par J. Michelet et à la lecture qu'en faisait R. Barthes dans *Michelet par lui-même*. L'hystérique sorcière, celle qui, séduisante, « incarne à la fois une conscience libre, l'espoir futur de la révolution » soumise aux tortures « pour lui faire avouer des forfaits imaginaires » tentant d'être réduite par la seule faute du « scandale de sa splendeur trop sensuelle, la beauté du diable »<sup>802</sup>.

Selon le mot que l'on prête à Sade : « Mademoiselle Justine, c'est moi », A. Robbe-Grillet affirme, le rôle de Justine n'étant pas à réduire à celui d'objet passif sexuel mais à celui de sujet actif, que « L'antagonisme qui oppose sa situation de prisonnière éternelle, soumise à toutes les vexations, et sa haute fonction ordonnatrice, c'est le paradoxe du marquis de Sade, maître du verbe dans son cachot. ». D.-A.-F. de Sade est-il « machiste » ? Ces récits relèvent-ils « de cet asservissement spécifique du genre féminin qu'on y voit d'ordinaire » ?

Au contraire, Justine, est « parole narratrice. Beaucoup plus que ses bourreaux de rencontre, éphémères et falots, presque interchangeables »<sup>803</sup>. A. Robbe-Grillet, par D.-A.-F. de Sade, devient Justine. Il est lui-même dans cette volonté de « libérer cette fantasmagorie féminine », s'incarnant du côté de « la lutte féministe ». La revendication est de faire reconnaître les femmes comme égales des hommes et notamment de laisser parler le sexe féminin contre la parole idéologique de la société patriarcale. Mais ce ne sont pas aux

---

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 64-68.

<sup>801</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 265.

<sup>802</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 207-208.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 212.

« combattantes du désenchaînement qui réclament sans honte l'appui de la censure » afin de combattre contre l'idéologie phallocentrique une mauvaise image de la femme auxquelles A. Robbe-Grillet fait référence. Cette libération sexuelle-là aboutit à un « puritanisme castrateur »<sup>804</sup>. La lutte féministe dans laquelle hystériquement il s'inscrit correspond davantage à une image *diabolique* de la femme. Selon J.-M. Oughourlian, « *Šatân*, employé avec l'article, *haššatân*, dérive du verbe *šâtan* : " dresser des embûches ". Ce terme a été traduit en grec par *δίαβολος* qui signifie étymologiquement " celui qui se met en travers ". Ainsi, dès l'origine, le Démon, le Diable est-il le modèle-obstacle, ce fameux *scandalon* »<sup>805</sup>. Elle est, dans une symbolique littéraire, cette « *traviata*, c'est-à-dire en italien : la dévoyée, l'histoire perdue qui a quitté la bonne voie » qui « accapar[e] le pouvoir organisateur à l'intérieur du récit »<sup>806</sup>. H. Guibert est ainsi l'assassin<sup>807</sup>, le hors-la-loi, le suicidaire<sup>808</sup>, le sodomite<sup>809</sup>, le diable<sup>810</sup> voire même le sorcier et le vampire.

Les combats féministes se justifient bien évidemment mais il faut considérer ce que cette « égalité » suppose quand on s'imagine telle Justine sous le coup de bourreaux mâles, d'ailleurs « éphémères et [...] interchangeable » au même titre que les femmes pour Don Juan si ce n'est qu'elles sont ses victimes. Mais existe-t-il un réel écart entre les bourreaux de Justine et les victimes de Don Juan ?

Quels liens peut-on établir entre cet « exorcisme de l'impuissance » qu'évoque H. Guibert avec toutes les connotations que suppose l'emploi du terme « exorcisme », l'impuissance comparable à la maladie inexorable, le virus à ce parasite diabolique et symboliquement féminin (à l'image de ce trou noir

---

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 209-211.

<sup>805</sup> J.-M. Oughourlian, *Hystérie, transe, possession*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 95.

<sup>806</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 187.

<sup>807</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 170 : « Jules et moi, un couple d'assassins sauvages sans foi ni loi ».

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 168 : « je reste un suicidaire en puissance ».

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 166 : « deux squelettes sodomites ».

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 222 : « des chats allergiques au diable ».

Geminga au cœur de l'être comme du corps) et cette identification robbegrillétienne par l'entremise de D.-A.-F. de Sade à Justine ?

Les femmes qu'au Moyen Âge on brûlait sont ces hystériques que la psychiatrie, à sa naissance, a décrites puis traitées. L'écriture autofictionnelle de H. Guibert par *l'exorcisme* qu'elle suppose fait référence à L'Inquisition et à ses quatre siècles de torture et de bûcher, à ses victimes également auxquelles sont associés les « tziganes » ou les « bohémiens », tous gens du voyage qui évoquent la figure hystérique de ce voyageur névropathe rencontré par H. Meigne, un élève de Charcot (notons, pour exemple, la présence du voyageur, double de l'auteur A. Robbe-Grillet, dans *La Reprise*, dans *Les Mots* de J.-P. Sartre ou dans *Le Paradis* de H. Guibert). Enfin, les « juifs » sont directement associés aux sorcières : les réunions démoniaques appelés *sabbat* ou *synagogues* en attestent<sup>811</sup>. L'imaginaire du sida, dont le virus semble impossible à circonvenir, fait s'inclure à ce catalogue victimaire, le malade. Il est ce juif sous l'Occupation comme sous l'Inquisition et tout aussi bien cette hystérique sorcière. Ces dernières ne sont-elles pas accusées de se livrer à des comportements sexuels aberrants ?

A. Robbe-Grillet évoque ces « forfaits imaginaires » par l'aveu desquels les inquisiteurs obtiennent un repentir détaillé et circonstancié. Les dénonciations qu'elles soient de domestiques ou d'enfants sont acceptées. Et si toutefois, la sorcière s'enfermait dans ce « " *pouvoir de taciturnité* " »<sup>812</sup> redouté par les inquisiteurs, il serait interprété, à la manière du silence ou du déni en psychanalyse, comme un signe de culpabilité. Il est à remarquer le caractère mythique des accusations portées à l'égard des sorcières. Accusations récurrentes et souvent livrées à l'imagination des accusateurs à l'image de ces

---

<sup>811</sup> J.-M. Oughourlian, *Hystérie, transe, possession, op.cit.*, p. 88.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 89.

« âmes puritaines » évoquées par A. Robbe-Grillet qui pensent laver le monde d'un mal hideux dont ils ignorent qu'il est le leur<sup>813</sup>.

Aussi pourquoi, quand A. Robbe-Grillet se déclare soutien de l'imagination subversive, l'écriture guibertienne, par ce « Retrouvir, vade retro Satanas »<sup>814</sup>, se veut-elle curieusement inquisitrice ? La sorcière d'A. Robbe-Grillet est diabolique d'envier Dieu à l'image de l'archange déchu « envieux de Dieu, jaloux de lui, orgueilleux à la folie, épris de sa propre beauté. »<sup>815</sup>. Le Diable est l'ange qui a désiré, par orgueil et par narcissisme, se rendre indépendant de Dieu, c'est-à-dire être à lui-même sa propre loi et s'incarner à la place de Dieu. Le modèle du père est ici non un modèle que l'on suit mais que l'on s'approprie comme rival et comme obstacle.

Sans doute, H. Guibert ironise-t-il sur cette démonologie dans laquelle le malade du sida et l'homosexuel sont inscrits malgré eux. Mais il est possible également d'y voir une autre image de l'autofictionnaliste-fils qui, tel l'inquisiteur appartenant à cet ordre dogmatique des vérités absolues, viendrait à lui-même, par l'écriture, s'imposer un exorcisme visant à s'expurger de toute impuissance, c'est-à-dire de toute féminité.

Le virus est en soi la présence d'une altérité diabolique dans la perspective de la société des années 90 en cela que cette maladie associée à l'homosexualité représente précisément cette figure hystérique de la sorcellerie à brûler. C'est d'ailleurs l'image concomitante à celle de l'hystérie telle qu'elle peut être appréhendée de manière populaire d'un corps homosexuel agi par sa sexualité de manière compulsive, d'un corps livré à ses excès et à ses pulsions.

Mais le diable en soi est surtout le regard qui est porté par les censeurs de l'homosexualité et ceux qui stigmatisent les malades du sida. Ce sont précisément ces inquisiteurs qui sont en eux-mêmes ce sida de sorte que H.

---

<sup>813</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op. cit., p. 193.

<sup>814</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 243.

<sup>815</sup> J.-M. Oughourlian, *Hystérie, transe, possession*, op.cit., p. 96.

Guibert, s'incarnant en écrivain-exorciste à l'aune d'A. Robbe-Grillet<sup>816</sup>, inverse le procès de l'inquisition - « *Retrovir, vade retro* » - en devenant à son tour inquisiteur de cette inquisition. N'en déplaise à A. Robbe-Grillet qui, affirmant qu'il n'y a jamais eu dans le Nouveau Roman « de dogmatisme, pas de pape, ni d'excommunication, pas de maître ou de maîtresse d'école », se refusant à « constituer une église » rassemble une « assemblée d'hérétiques » autour de leur « foi en la nécessité de formes sans cesse nouvelles, ouvertes et libres, sans concessions, ni retours en arrière »<sup>817</sup>, même les « hérétiques » ont « une foi » et peuvent se constituer en église.

En inversant ainsi les éléments du procès du père au fils, H. Guibert devient cet inquisiteur diabolique qui, en tuant le roi ou le père, tue le féminin en lui. Exorciser l'impuissance, bannir toute féminité revient précisément à reprendre les arguments de ses contempteurs : être la proie d'une masculinité ou d'une virilité caricaturale sans failles et sans repos. Là où la paternité et la masculinité n'adviennent pas, le féminin est en défaut car il en dépend. Le Diable, précisément le mal absolu représente un monde sans féminin.

Quelle est cette femme décrite par A. Robbe-Grillet, celle que plusieurs générations de psychanalyse orthodoxe ont trop longtemps affirmé être « “ privée ” de phallus »<sup>818</sup> ? Peut-être, à travers sa voix, cette femme qui se refuserait à en être privé ou tout simplement à être femme ? Songeons à Lady Macbeth...Car il existe cette mère ou cette femme-mère qui refuse en elle ce féminin derrière la figure de l'autofictionnaliste. Ainsi en est-il de l'évocation de ces femmes frigides dans *Les Mots*. Femmes dont le refus d'abandon est un refus du féminin toutes entières sous l'emprise du fantasme d'un couple phallique-châtré faisant duel en lieu et fonction d'un véritable couple masculin-féminin. L'hystérie est la question du féminin ou la mise à la question du

---

<sup>816</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 16 : « je me serais mis à écrire des romans pour exorciser ces fantômes dont je ne venais pas à bout. ».

<sup>817</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 86.

<sup>818</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 211.



féminin qu'elle soit la préoccupation de la mère ou celle du fils. Lady Macbeth fustige le féminin comme ces mères frigides le refusent en elle annulant là toute transmission. Car, ce faisant, à l'image de Lady Macbeth « mère sans sexe ayant pour fils son époux »<sup>819</sup>, elles ne reconnaissent pas les pères. Elles affirment à travers leurs fils « une virilité sans sexe ni détumescence possible » car sans altérité comme sans altération. D'où sans doute, cette obsession récurrente dans l'œuvre de S. Doubrovsky et d'A. Robbe-Grillet du sexe flacide, de l'impuissance ou de l'éjaculation précoce proche de la crainte d'un corps qui se délite et s'avance vers la mort. S. Doubrovsky s'évoque comme un homme « Sous-vitaminé » qui « bandait mal », avait une érection « mi figue mi-raisin mi-bourgeoise mi-miteuse »<sup>820</sup>, c'est-à-dire, un « sous-homme »<sup>821</sup>.

Il faut dénigrer les hommes. Ils sont la « bête » ou le diable. Ces pères sont ces hommes tyranniques et bestiaux décrits par l'autofictionnaliste-fils. Le déni du père équivaut au déni du féminin figurant une masculinité caricaturale, celle de « l'homme non divisé dont les convictions sont inébranlables, puisque non tempérées par les exigences contradictoires de la vie. » dans l'idée d'une pureté qui demeure proche d'une forme d'intégrisme refusant l'étranger, l'hérétique ou le féminin en ce sens de ce qui représente un vivant inquiétant parce qu'immaîtrisable à l'image de ces voyageurs inconnus et sans attache qui traversent l'architecture immobile et cartographiée des villes comme l'on viendrait déranger « l'éternelle et stérile vérité des dogmes »<sup>822</sup>.

Or, la sorcière rejoint la figure de l'*anal*-yste ou du médecin. Elle est cette force dangereuse et masculine qui féminise. La sorcière, selon *Michelet* par R. Barthes, est dépositaire de la médecine qui est, pour J. Michelet, « une technique

---

<sup>819</sup> J. Mervant, *Être ou ne pas être né d'une femme : la tragédie de Macbeth*, Grenoble, Alzieu, 2003, p. 110.

<sup>820</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 36.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>822</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 121.

de pénétration [...] tous les principes d'un caractère mâle »<sup>823</sup> : elle est le plus souvent sage-femme.

L'autofictionnaliste-fils, hystérique par la voix de sa mère, serait-il cet homme qui se dirait hérétique cependant qu'il n'est qu'inquisiteur ? D.-A.-F. de Sade est à la fois inquisiteur et victime. Il est le bourreau de Justine et Justine elle-même en ce sens où il faut par la description de l'acte sado-érotique comme par la conquête donjuanesque « saccager les normes du désirable »<sup>824</sup> et refuser le féminin qui nécessairement, tout à la fois en soi et en l'autre, émergera dans la rencontre. Violer le sexe féminin, le blesser dans ces scènes sado-érotiques propres à l'univers d'A. Robbe-Grillet revient à soumettre la différence, à la réduire à sa mesure. Car, la destruction de l'altérité féminine, la haine de la différence ne ressemble en rien au désir.

Don Juan conquière mais ne rencontre pas. Dans le regard de la femme aimée, il verrait sa propre humanité, sa propre féminité. Accepter le don de cette femme s'offrant à lui et en tirer satisfaction au-delà de la tension liée à la conquête serait reconnaître une dépendance, une sujétion dans laquelle il perdrait sa maîtrise. Don Juan est en quête d'une tension qui ne s'autorise aucune détumescence. Corps comme cœur inentamables. Du moins, le croit-il.

Le désir, c'est attendre l'autre dans tous les sens du terme, c'est-à-dire accueillir sa différence. Il est question de distance et de manque. Cette conquête qu'elle soit sado-érotique ou donjuanesque, l'autofictionnaliste doit « la posséder, comme s'il pouvait en faire sa propriété, l'avoir pour lui tout seul ; en faire le tour, l'embrasser au sens propre du terme, c'est-à-dire tenter de réduire la différence et la distance irréductibles entre elle et lui, comme un noble peut s'identifier à sa terre au point d'être nommé par elle. »<sup>825</sup>.

Cette distance ne peut exister si elle n'est déjà signifiée. Comment aurait-elle pu être transmise par ces mères frigides ou hystériques se refusant à leur

---

<sup>823</sup> R. Barthes, *Michelet*, *op.cit.*, p. 45-46.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>825</sup> J. Mervant, *Être ou ne pas être né d'une femme - La tragédie de Macbeth -*, *op.cit.*, p. 143.

propre féminité, c'est-à-dire à la reconnaissance d'un père. Le père ne se soutient que de la parole de la mère qui les fait père. Il y a ici bien évidemment défaut. Défaut de père et de féminité.

Dans « L'Enfance d'un chef », Lucien conjure sa part de féminité et croit s'y dérober en s'engageant à l'extrême-droite. Cet ordre de la toute-puissance masculine par la haine raciste de la différence et de la féminité ne fait qu'exhiber cette « féminité » ou cette composante homosexuelle crainte et déniée qui serait précisément le signe d'une *surmâlitude*<sup>826</sup> et d'une destruction systématique du féminin. Il est intéressant de retrouver dans ces militants d'extrême-droite « un air de parenté »<sup>827</sup> et toutes les caractéristiques culturelles d'une masculinité caricaturale que souligne J.-P. Sartre : port du béret militaire, regard froid et métallique, port de la barbe. Sans doute, J.-P. Sartre affirme-t-il par cette nouvelle, qu'il a échappé à ce procès.

L'autofictionnaliste-fils, cet « homme-femme » des *Carnets de la drôle de guerre* à la manière dont le narrateur de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* se prépare à dévoiler son sida et ce faisant, son homosexualité, ne dissimule pas sa féminité en affirmant une masculinité sans failles. Il agit *a contrario* reprenant parfois à son compte les caractéristiques culturelles caricaturales de l'homme de gauche à l'image du cynique chevelu et hirsute s'opposant marginalement à l'homme de la cité : fils contre père. L'autofictionnaliste affirme non le féminin mais « un féminin » qui serait celui d'une Atalante ou d'une Amazone : un féminin phallique.

L'autofictionnaliste-fils tel Don Juan « ne connaît que l'érection et jamais la détumescence »<sup>828</sup>. Cet état correspond au fils réfractaire s'engageant dans les topiques politiques de gauche face au père. Il est le cynique dont la singularité affirme que sa nature indexée sur l'animalité se veut libre et ensauvagée sans

---

<sup>826</sup> Nous nous autorisons ce néologisme à l'exemple de l'œuvre d'A. Jarry, *Le Surmâle*.

<sup>827</sup> J.-P. Sartre, *Le Mur*, « L'Enfance d'un chef », *op.cit.*, p. 227.

<sup>828</sup> M. Arambourou-Mélèse, *Les héritiers de Don Juan : déconstruire la transmission coupable*, *op.cit.*, p. 40.

censure et sans inhibition. La détumescence serait admettre un frein, un manque, une altérité. Or, l'autofictionnaliste ne serait homme véritablement que dans cette reconnaissance de sa féminité. C'est précisément parce qu'il la refuse en lui qu'il ne cesse de la combattre par une jouissance qui ne suppose aucune limite.

Ainsi, la libération sexuelle des années 70 auxquelles se lient les mouvements de la gay revolution, les mouvements féministes et les ultragauchistes sont-ils, apparemment, dans ce déni du père qui n'est autre qu'un désaveu du féminin et de la différence. Mouvement hystérique par excellence en cela qu'il s'inquiète essentiellement des rapports politiques entre les deux sexes, de la question du féminin qui est celle de la différence des sexes ; la différence se fondant sur la reconnaissance de l'autre sexe, c'est-à-dire l'introjection d'une féminité qui signifiera pour l'homme d'accepter sa féminité et pour la femme d'abandonner sa masculinité. Dans cette méconnaissance, l'autre sexe n'a d'existence que phallique en ce sens qu'il est le manque à conquérir, le féminin à réduire. Ainsi, la prolifération de femmes phalliques et dangereuses dans notre corpus aussi attirantes que décevantes.

A refuser systématiquement ce féminin en lui, il ne peut s'inscrire dans aucune masculinité sachant qu'elle ne lui reviendra nommément et symboliquement que du lieu de l'autre féminin. Le duel comme la jouissance est sans fin de sorte qu'il lui faut sans cesse méconnaître l'autre, oublier tout savoir sur lui et s'enquérir d'un lieu encore inconnu où idéalement s'inscrire. Dans ce jeu, la perte est essentielle tant le jeu en lui-même est plus important que le gain ou la satisfaction qui ne saura structurellement se signifier. A. Robbe-Grillet citant Nietzsche affirme : « J'aime ceux qui ne savent vivre que pour disparaître »<sup>829</sup>.

---

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 191.

## 2-2-Le jeu de cachette

Ce personnage glissant fait référence à cette incapacité à s'engager, c'est-à-dire à faire corps, à avoir, précisément l'esprit de corps. Ce désir de solitude suppose l'indépendance d'esprit, la liberté critique et l'autonomie. Elle évoque la conservation d'une ascendance sur soi, d'une maîtrise de soi, la possibilité d'être son propre juge. En toute fin, la capacité du chef, de l'adulte ou du père à avoir des principes et à se tenir pour cause. Ainsi, la formule erratique est avant tout un vœu d'intégrité et de liberté. Disons qu'il faut demeurer ferme dans la légèreté et conjuguer ordre et pouvoir à la force corrosive du rire et du déport.

Le projet existentiel du skieur représente l'authenticité ; le froid comme la neige sans doute a toujours eu pour J.-P. Sartre la résonance affective de la « pureté » et de « la solitude ». On est « propre et authentique »<sup>830</sup> ou « salement engagé »<sup>831</sup>. Même résonance quand A. Robbe-Grillet affirme que sa liberté à travers la leçon de R. Barthes demeurerait « intacte »<sup>832</sup>. On retrouve les termes de cet auto-effacement sous sa plume. Nous nous rappelons cette évocation du modèle comme une maladie tenant de la phagocytose. La pureté et la propreté tiennent donc de l'authenticité comme de l'intégrité. S'expurger de tout engagement comme de toute ascendance idéologique, en étant à soi-même sa propre loi, revient à se voir affirmer tel Lucien dans « L'Enfance d'un chef » : « Être seul ! [...] n'avoir personne pour me conseiller, pour me dire si je suis dans le droit chemin ! »<sup>833</sup> ou me dire qui je suis.

Pureté, solitude, liberté et authenticité riment ensemble face au lien et à l'engagement tenant donc de la saleté ou de la corruption. Le corps ouvert est donc un corps fuyant s'abolissant du lien et croyant retrouver une liberté. Elle semble tenir du « jeu de cachette » évoqué dans *Les Carnets de la drôle de guerre*<sup>834</sup>.

---

<sup>830</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 421.

<sup>831</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 211.

<sup>832</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>833</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 193.

<sup>834</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 365 : « Entrer dans une cachette, c'est primitivement s'ensevelir dans un trou, s'anéantir en s'identifiant au vide qui constitue le trou. Se

Le trou tient du refus ou de la négation et se cacher consiste à s'anéantir afin de se protéger. Dans ce vertige proprement grisant de toute puissance, cet engloutissement spontané comparable à un effondrement ou à une décompression, est un retrait dans « l'invisible », c'est-à-dire que le sujet mourant au regard de l'autre comme l'on dirait par jeu « faire le mort » échappe à la facticité comme à l'emprise de cette perspective et gagne la liberté. L'ironie serait une manière d'anéantissement destiné à se protéger d'un regard ou d'une perspective pétrifiant le sujet dans la facticité. Il demeure, dans l'invisibilité, authentique, c'est-à-dire pur, seul et libre.

C'est précisément cette relation à soi dans une perspective de fuite qu'évoque J.-P. Sartre dans *Les Carnets de la drôle de guerre* par cette impression diffuse dès ces dix-sept ans de vivre en couple, d'être la proie d'un regard, d'une présence intérieure qui le contraignait à exister en déport ou « sans solidarité avec [lui-] même » vivant dissocié de lui comme M. Teste de sorte qu'il régna dans son esprit « une clarté impitoyable, c'était une salle d'opération, hygiénique, sans ombres, sans recoins, sans microbes, sous une lumière froide ».

Relation à lui-même dure et sans pitié à travers laquelle il se serre la vis dans le sentiment d'être ainsi maître de lui, donc libre. J.-P. Sartre explique cela par l'exemple de ses relations amicales. Il avait l'impression à chaque instant que ses amis le lisaient jusqu'au cœur, qu'ils voyaient ses pensées se former et que ce qui devenait clair pour lui l'était déjà pour eux<sup>835</sup>. Précédant ce regard pénétrant et pétrifiant, il s'empresse de faire la lumière sur lui par un tour

---

protéger, dira-t-on. Sans doute, mais se protéger en s'anéantissant, en se retirant dans l'invisible. Ainsi, le néant du trou est néant d'homme, c'est à la fois mort et liberté, négation du social. Je voyais un jour une mère freudienne couvrir d'un œil attendri sa petite fille à quatre pattes sous la table. Elle était persuadée que cette prédilection de l'enfant pour les cachettes obscures était désir de retourner à l'état prénatal ; elle se sentait flattée comme si l'enfant frappait à sa porte et voulait rentrer dans l'intimité de son giron. Je suppose qu'elle était prête, déjà, à écarter les jambes. Mais ce sont des fariboles. Le vertige du trou vient de ce qu'il propose l'anéantissement, il dérobe à la facticité. C'est ce néant qui attire dans ce qu'on nomme proprement vertige. L'abîme est trou, il propose l'engloutissement. Et l'engloutissement attire toujours comme néantisation de son propre fondement. ».

<sup>835</sup>*Ibid.*, p. 511-513.

supplémentaire de conscience afin de mieux lui échapper. Si la philosophie du néant est en soi une fuite dans l'avenir<sup>836</sup>, c'est en lien profond avec la sensation d'être à tous et de donner tout à tous, c'est-à-dire d'être en permanence en proie à un regard<sup>837</sup>. Regard de la loi comme du passé qui déterminerait la fuite comme un déni du père.

Ce sentiment d'être public le contraint à la dureté et à la transparence du diamant comme s'il tirait de cette vacuité cristalline et pure de toute forme opaque ou lisible, sa dureté, c'est-à-dire son impénétrabilité puisque là où on l'attend, il n'est plus. Echapper à soi dans la négation est une manière d'échapper à la sévérité de l'autre<sup>838</sup>, de vider les lieux, de se dépouiller avant que n'apparaisse ceux pour qui H. Guibert dit être un « capital vital »<sup>839</sup> rejoignant en cela l'allégorie sartrienne de l'homme sérieux. Il écrit : « Quel est ce biscornu et inutile besoin de leur dire que je les déshérite, moi qui ne possède rien ? »<sup>840</sup>. Sans doute, cette interrogation de H. Guibert apparemment énigmatique pour lui-même permet-elle d'appréhender en sa totalité la théorie de la liberté sartrienne ? Car il est difficile d'appréhender cette crainte d'engluement ou de « viscosification »<sup>841</sup> sans la thématique du regard du tiers.

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 316 : « L'homme est un être qui se fuit dans l'avenir ».

<sup>837</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 70 : « Ma vérité, mon caractère et mon nom étaient aux mains des adultes ; j'avais appris à me voir par leurs yeux ; j'étais un enfant, ce monstre qu'ils fabriquent avec leurs regrets. Absents, ils laissaient derrière eux leur regard, mêlé à la lumière ; je courais, je sautais à travers ce regard qui me conservait ma nature de petit-fils modèle, qui continuait à m'offrir mes jouets et l'univers. Dans mon joli bocal, dans mon âme, mes pensées tournaient, chacun pouvait suivre leur manège : pas un coin d'ombre. ».

<sup>838</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 126 : « Je parle donc de celui que je fus sans sympathie, presque sans effort pour le comprendre. Je l'abandonne aux rires et j'en ris. Je ne le défends que dans la mesure où je vois que ceux qui l'attaquent lui trouvent des traits communs avec moi. Je me considère donc toujours comme au plus haut de ma vie jusqu'à ce jour. En même temps, et par cette reconnaissance même de mes erreurs, je dépouille l'homme en moi pour me placer sur le terrain absolu du spectateur impartial, de l'arbitre. [...] quand je me juge, c'est avec la sévérité que je mettrais à juger autrui mais c'est que déjà, je m'échappe à moi-même. L'acte même de me juger est une " réduction phénoménologique " que j'accomplis avec délices. [...] ma théorie de la liberté, [...] est en effet une manière de s'échapper à soi-même, à tout instant [...] par une disposition à me " lâcher ", à me regarder avec un froid mépris - au passé - sans sentir mon Moi présent engagé dans l'affaire. Je me lâche (en mon for intérieur) tout juste comme on peut lâcher son complice. Tout se détache de moi et je donne tout à tous, parce que je suis déjà détaché de tout. Une espèce de solitude à la proue de moi-même. ».

<sup>839</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 124.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>841</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 363.

L'autre, c'est « Méduse, ou l'araignée, c'est la castration »<sup>842</sup> pour R. Barthes et plus avant pour J.-P. Sartre, ce qui fait le sens profond du mythe de Méduse, « Cette pétrification de l'en-soi par le regard de l'autre »<sup>843</sup>. Dans son chapitre III, « Les relations concrètes avec autrui », J.-P. Sartre s'intéresse notamment lors de longs développements philosophiques à « cette immense affaire qu'est la vie sexuelle »<sup>844</sup>. Dès les premières lignes de ce chapitre, la relation à autrui tient de « la facticité » et de « l'aliénation »<sup>845</sup> car elles sont à envisager dans une « perspective de conflit »<sup>846</sup> ou pour S. Doubrovsky dans un conflit de perspectives : « décider qui a droit de perspective ». L'autre est bien sûr perçu comme « un regard » pour lequel le sujet est une « possession ». Ainsi, le moi « volé », il faut que je le « revendique »; tous termes qui évoquent la dépossession et l'expropriation. Ce « projet de récupération de moi » ne peut se réaliser que par la « résorption de l'autre ».

Ce langage fait écho bien sûr au vampirisme et à la relation fusionnelle de vases communicants qui la sous-tendent. Les termes précisément utilisés évoquent sans détours les propos de S. Doubrovsky et l'influence de J.-P. Sartre qu'il a souvent et longuement décrite (notamment dans *Le Livre brisé*) : « l'écriture est la revanche sur la parole *par adsorption* » (c'est nous qui soulignons)<sup>847</sup>. Pour S. Doubrovsky, songeant à la relation analytique comme à la relation avec l'autre, c'est la même « lutte à mort hégélienne des consciences »<sup>848</sup> que J.-P. Sartre évoque à propos des rapports amoureux comme « la fameuse description hégélienne des rapports du maître et de l'esclave »<sup>849</sup>. Car l'amour constitue une modélisation des rapports au monde dans lequel je

---

<sup>842</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 112.

<sup>843</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 481.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>847</sup> S. Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, *op.cit.*, p. 77.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>849</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 419.



peux bâtir ma subjectivité sur l'effondrement de celle de l'autre<sup>850</sup>. C'est bien sûr ce qui fait castration qui est visé et non le corps de la femme ou de la mère : la sexualité comme l'amour est ce qui « agit » le sujet. « La lutte des sexes [...] est le moteur de l'histoire. »<sup>851</sup> affirme le narrateur de *Djinn*, S. Doubrovsky est « Valmont [...] don juan »<sup>852</sup> éternellement en guerre contre non pas les femmes qu'il conquière mais la fidélité qui suppose d'embrasser l'héritage patriarcal et son ordre. Pour J.-P. Sartre, « l'amour est conflit »<sup>853</sup> ainsi il s'agit de se « délivrer de [son] être pour autrui », car l'amour veut « captiver “ la conscience “ », il est un « mode d'appropriation », c'est « posséder une liberté ».

Vouloir être aimé, c'est « infecter l'autre » ; voici une formule qui rappelle les termes d'A. Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, rappelant les exigences de son écriture, dans le même souci de liberté : écriture qui se veut comme une « entreprise de nettoyage »<sup>854</sup>, un « langage [...] lavé », car « tout est contaminé »<sup>855</sup>. C'est ce « pouvoir laveur du regard »<sup>856</sup>, ce regard vampirique, qui boit dans *La Fiancée de Corinthe*, nouvelle de Goethe évoquée dans *Le Miroir qui revient*, qui n'est pas sans rappeler, en miroir, la séance initiatique de photographie avec la mère que l'on libère ainsi du père dans *L'Image fantôme* de H. Guibert. Blancheur spectrale de la mère et omniprésence du regard qui traversent toute la thématique du vampirisme : corps exsangue de la mère comme vampirisé par le regard photographique du fils, blancheur et lumière virginales comme si le corps avait été ainsi lavé mais encore aspiré et privé de sa matière par la pose photographique et, enfin, en miroir regards brûlants et menaçants, émergeant des corps diaphanes de malades atteints du sida dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

---

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>851</sup> A. Robbe-Grillet, *Djinn*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>852</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 198.

<sup>853</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 419.

<sup>854</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op.cit.*, p. 52, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>856</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op.cit.*, p. 66.

Dans *La Fiancée de Corinthe*, ce regard qui boit est un substitut phallique, un plein qui vide le sujet. Le regard symbolise l'emprise, le regard castrateur de la loi ; et dans l'œuvre de J.-P. Sartre le regard du père dans *Les Mots* ou de Dieu dans *Le Sursis* : Dieu traverse de son regard Daniel qui est creux et vide. Pour J.-P. Sartre qui, en l'absence de père, n'exista jamais que dans le regard de l'autre, « L'aimé est regard ». Être dans ce regard comme face au désir « qui me compromet », dont je suis « complice », sentant que je « glisse vers un consentement passif »<sup>857</sup>. Désir qui est « envoûtement », « possession »<sup>858</sup> au même titre qu'un vampirisme et qui me fait disparaître dans cette « fusion des consciences »<sup>859</sup>.

Dans *Les Carnets de la drôle de guerre*, J.-P. Sartre parle également de compromission ; ce moi passé qu'il évoque et qu'il lâche au dernier moment est ce « complice » que l'on abandonne sur le lieu d'un forfait quand il est dévoilé. On est tout d'abord « salement » engagé puis « proprement » authentique dès que sa conscience surgit dans une attitude de négation vis-à-vis de soi-même faisant de l'esprit un plan chirurgical d'une hygiène absolue. L'homme du Non (gardiens, surveillants, geôliers, etc.) évoqué dans le chapitre « La mauvaise foi » de *L'Être et le Néant* est celui qui, par l'attitude de négation vis-à-vis de soi, permet à sa conscience de surgir du monde comme un Non de la même manière que l'esclave saisit le maître ou que le prisonnier qui cherche à s'évader saisit la sentinelle qui le surveille<sup>860</sup>.

J.-P. Sartre, à l'aune d'A. Robbe-Grillet<sup>861</sup>, ne connaît pas cette humilité dans laquelle « il y a quelque chose d'intime et de douillet [...] de profond et de vivant »<sup>862</sup> à l'image du corps incestueux de la femme<sup>863</sup> dont la sexualité à fleur

---

<sup>857</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 438.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>860</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 82.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 79 : « la sorcière lui lèche la bouche au passage, en frottant délibérément ses cuisses fermes et son pubis contre le ventre ému du soldat. »

<sup>862</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op.cit.*, p. 126-127.

de peau devient dangereuse de sorte qu'être à la proue de soi-même, enfermé dans cet orgueil est une manière à la fois de rompre et de désirer.

Dans *Angélique ou l'enchantement*, l'hystérie maternelle renaît à travers cette évocation d'une mascarade amoureuse provocante ou destinée à décevoir<sup>864</sup>, de cette duplicité faite à la fois de « tendresse amoureuse et de sensuelle sauvagerie »<sup>865</sup>. Cœur Simon, « Immobile, à la fois brûlant et glacé [...] saisi de panique en même temps qu'aspiré par une incompréhensible fascination », dans cette position autofictionnaliste de l'entre-deux évidemment dessinée par la présence du corps incestueux, est dans une « terreur religieuse, pétrifiante, irraisonnée, devant la représentation qu'il se faisait - qu'il se fait toujours - du sexe féminin entrouvert ». Mina face à Jean-Cœur, comparable à la fiancée de Corinthe « Marie-Ange, sa prétendue fiancée aux lèvres pâles »<sup>866</sup> devient ce fauve, ce félin, « la femelle du serpent, l'amante dévoreuse, la chauve-souris vampire [, cet] animal sauvage » aux cheveux noirs dont les reflets rouges font penser à l'enfer de même que dans le blanc de l'œil gauche, ce grain de beauté noir et net ne peut être que la marque du démon<sup>867</sup>. Angélica Von Salomon est une « énigmatique vierge guerrière »<sup>868</sup> qui, ayant combattu dans une division d'élite allemande, est associée au nazisme.

Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur évoque cette « vieille pute [...] née la même année que sa mère qui [lui] avait soudain fourré sa langue au fond de la gorge comme une couleuvre folle, se collant à lui sur le plancher du *Bombay* » à Mexico. De retour à Paris, découvrant un abcès au fond de sa gorge, le narrateur demeure hanté par ce baiser terrifiant se souvenant de retour dans son hôtel rue Edgar-Allan-Poe qu'il s'était savonné la langue en se

---

<sup>863</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 84-85 : « Hypertrophie démesurée de l'ego, révélation de soi-même comme figure du seul sur-moi possible, incapacité fondamentale à communiquer avec autrui, désir meurtrier à tous les niveaux ».

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>868</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p. 66.

regardant dans le miroir<sup>869</sup> : réminiscence incestueuse dont il faut se laver de manière compulsive.

Dans *Le Miroir qui revient*, la mer est un univers marin dangereux et inquiétant constitué de « trous d'eau agités de remous qui communiquent par des failles souterraines avec la mer libre » « où l'on se noie les jambes tirées vers le bas par l'enroulement de longues algues lianes », de « marée montante qui vous cerne », de « vagues de fond que l'on ne voit pas venir en surface mais dont l'aspiration irrésistible vient *nous* chercher, pour vous engloutir [Notons le passage inopiné au " nous " qui inclut l'auteur comme s'il avait oublié d'utiliser un " vous " plus neutre et moins engageant] ». Crainte de l'Autre captateur à travers ce *topos* métaphorique qu'A. Robbe-Grillet annonce avant toute interprétation du « psychanalyste amateur » comme s'il se jouait là des images récurrentes de la psychanalyse<sup>870</sup> tout en les illustrant avec détails. Les profondeurs marines restent cependant associées au rêve, à la mère, à l'inconscient, à la folie comme un élément qui vous aspire, vous englobe à vos dépens, un désir qui fait loi, injonction.

C'est cette même violence immobile et imperceptible dans « La plage » mise en relief par la marche naïve, idéale et imperturbable de trois enfants angéliques. « Dans les couloirs du métropolitain » offre une identique mise en scène de l'immobilité confondue au mouvement à travers, par exemple, l'image des usagers empruntant les escaliers mécaniques comme si l'une dissimulait l'autre et vice-versa. Engloutissement fantasmé des abysses urbains se comparant aux abysses marins par l'imagerie transparente des « bouches » de métro. Enfin, La manipulation verbale devient comparable au désir sadique de posséder et de maîtriser un objet. Fixer par l'écriture la nature marine, urbaine ou sexuelle qui, faussement immobile, peut engloutir à tout moment revient également à se protéger de soi et de la pente folle de ses affects. Dans cette

---

<sup>869</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 63-65.

<sup>870</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 13-15.

dernière scène de « La chambre secrète », le théâtre d'un meurtre laisse sur le sol le corps érotiquement voué à la mort d'une jeune femme nue immobile dont seul le mouvement du sang s'écoulant en de minces filets trahit le reste de vie comme si les méandres de sang venaient au final exorciser les méandres maritimes des premières scènes du livre, confirmant la mort d'un corps nu, marqué du dessin des jambes en V dont le sommet perdu dans la toison noire est le pubis. Nous pensons à la scène principale de *Histoire de l'œil* de G. Bataille. A. Robbe-Grillet retient particulièrement ce crime sexuel dans la cathédrale de Saragosse dont il corrige en note de *Préface à une vie d'écrivain*, qu'il s'agit en fait d'une église de Séville supposée être celle de Don Juan<sup>871</sup>. Peut-être, initiale de victoire ou vagin ou victoire sur ce vagin tentaculaire comme si cette scène du meurtre sadique d'une jeune fille (récurrente dans l'œuvre d'A. Robbe-Grillet) s'assurait de l'immobilité d'une violence aussi sournoise et fantasmatique que silencieuse et presque imperceptible par la mort. Obsession de l'instantané (qui, paradoxalement, conjure la mort et l'appelle) comme un contenant du mouvement, de la vague, de la marche inéluctable, de l'instinct dévastateur et comme, en une image inversée, montée de l'assassin le long d'un « escalier monumental sans *garde-fou*<sup>872</sup> » (c'est nous qui soulignons). « l'appui absent »<sup>873</sup>, semblable à la métaphore paternelle, confirme la folie et sa libération criminelle tout à la fois dans cette immobilité du corps et cette ascension de l'escalier.

C'est une « histoire érotico-policrière »<sup>874</sup> semblable à ce tragique policier qu'A. Robbe-Grillet aime à retrouver dans les récits de Graham Greene<sup>875</sup>. L'autofictionnaliste-fils est dans cette crainte de la castration paternelle aussi présente dans l'ordre de l'imaginaire qu'elle est absente dans le réel. J.-P. Sartre ressent constamment sur lui « la pression totale d'une autre présence » qu'il

---

<sup>871</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 192.

<sup>872</sup> A. Robbe-Grillet, *Instantanés*, *op.cit.*, p. 109.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>874</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 188.

<sup>875</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 193.

nomme « la translucidité de l'amitié »<sup>876</sup> mais à laquelle on suppose une autre origine et que l'on oppose à ce père qui se fût couché sur lui de tout son long et l'eût écrasé s'il n'était pas mort prématurément, ce père qui n'est pas même une ombre, pas même un regard<sup>877</sup>. Policier, ce récit l'est en ce sens où il faut échapper à la loi.

Tragique, également puisque le fils, aveugle, n'a nulle conscience du jeu se jouant avec le père imaginaire. De sorte, « être toujours par delà » ce que l'on est revient à s' « évader de cette sincérité même et de ne pas [s'] y donner » ou être dans le coup et, en un autre sens, s'en échapper par cette « mauvaise foi » qui serait davantage mauvaise conscience. J.-P. Sartre écrit que « Plutôt que de s'abandonner à ce qu'ils sont, ils préfèrent jouer un personnage : ils sont sûrs au moins de tenir celui-ci d'eux-mêmes et puis il a l'avantage de n'être pas. »<sup>878</sup>. Formule qui s'applique parfaitement à l'autofiction. Être à soi-même un personnage revient à être en déport de soi. L'autofictionnaliste est ainsi dans cette certitude d'être cause de soi et, ce faisant, de se récréer sans cesse en ayant cet avantage de ne pas être inscrit dans le désir de l'autre qui serait finitude, c'est-à-dire de n'être pas. L'autofictionnaliste, stérile, gratuit et pur devient frigide puisqu'il se regarde être à défaut d'être<sup>879</sup>.

Pourchasser la pénombre en soi, s'éclairer au plus vite<sup>880</sup> est en soi cette « terreur de voir son moi se coaguler, ce refus névrotique de prendre forme » barthésien<sup>881</sup> qui vient de la présence de la loi face à ce désir qui ne peut-être que compromettant et dont il faut se laver au plus vite et effacer des mémoires. Se cacher, disparaître, s'anéantir en s'identifiant au vide consiste à se protéger. Le « trou » sartrien correspond à ce désir de prêtrise que le narrateur du *Miroir qui revient* évoque à propos de Cœur Simon. Face à la terreur du sexe féminin,

---

<sup>876</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 511-512.

<sup>877</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 18-20.

<sup>878</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 32.

<sup>879</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, op.cit., p. 109 : « Tout d'abord le froid c'est lui-même, stérile, gratuit et pur. ».

<sup>880</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 511-512.

<sup>881</sup> A. Robbe-Grillet, « Un Roland Barthes de plus » (1995), *Le Voyageur*, op.cit., p. 191.

elle serait « L'espoir d'un refuge sûr, inviolable, la douceur d'un terrier solitaire », la rassurante perspective de demeurer « vierge » afin d'éviter tel Siegfried l'émascation par le vagin à dents<sup>882</sup>. C. Baudelaire se revêt de cette « onction ecclésiastique » qui traduit la rétention à travers une « allure étriquée, cassante, raide » qui est « une surveillance perpétuellement exercée sur sa chair »<sup>883</sup> et que traduit une vie recluse « si close, si serrée »<sup>884</sup>. Réclusion qui est à la fois un mode de défense et d'affirmation : l'autofictionnaliste se défend de toute visibilité et, par cela, s'affirme au-dessus de tout arbitrage. Poulou est un « Voyageur clandestin »<sup>885</sup>. L'image du saint ou du prêtre est l'image érotique d'une position réflexive à soi d'auto-annulation dont nos auteurs jouent et jouissent. Dans cette lucidité, « S'il est lucide [...] c'est pour être deux », le couple incarne la loi de l'un, bourreau sur l'autre, victime. Le personnage qu'il est devenu à ses propres yeux est mis à la torture, manière en le ravissant à sa nature de le détruire et de se l'approprier<sup>886</sup>. A. Robbe-Grillet à travers ses récréations sado-érotiques plus que des jeunes filles met à la torture la chair. Le travail est cathartique et tente d'expulser le géniteur en lui mais également ce qui est naturel et a un ascendant vampirique : un sexe à la fois féminin et maternel, attirant et menaçant. Plus que la conjuration d'une mère dévoratrice sous le signe du vagin denté, le cérémonial, montre un prêtre officiant sur un corps sacré qu'il purifie et lave comme il exorcise tout désir qui serait une altération à sa virginité. Ainsi, pouvons-nous associer, sous les apparences d'un paradoxe, le désir de prêtrise à l'érotique scandaleuse de l'autofiction.

Le dandy baudelairien est dans cette méticulosité et cette propreté sartriennes évoquées dans le jeu de cachette qui sont « un refus d'être jamais

---

<sup>882</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>885</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 92-93.

<sup>886</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, *op.cit.*, p. 26-27 : « Car la torture fait naître un couple étroitement uni dans lequel le bourreau s'approprie la victime. Puisqu'il n'a pas réussi à *se voir*, du moins se fouillera-t-il comme le couteau fouille la plaie, dans l'espoir d'atteindre ces "solitudes profondes" qui constituent sa vraie nature [...] Faire souffrir c'est posséder et créer tout autant que détruire. ».

pris en faute : il veut être impeccable sous les regards. Et cette impeccabilité physique symbolise l'irréprochabilité morale »<sup>887</sup>. La stratégie autofictionnelle poursuit la même finalité mais, contrairement au désir lisse et parfait du dandy, l'autofictionnaliste essaime de multiples images répréhensibles au genre indéfinissable de sorte que le lecteur ne peut être dans la réprobation et ne sait quoi lui reprocher.

Pour le dandy comme pour l'autofictionnaliste, il s'agit d'être irréprochable pour échapper au regard castrateur qui est insupportable. Tous les deux se veulent narcissiques parce qu'ils tentent dans ce reflet permanent d'eux-mêmes de se récupérer. La parure comme l'aveu (comme pour la femme que C. Baudelaire désire artificielle : maquillée, vêtue, parfumée, toutes manières de minéraliser la nature et de contenir ce corps qui, nu, est insupportablement voluptueux) sont une manière de création de soi autofictionnelle. Le dandy farde, habille ses pensées, ses sentiments « pour qu'elles lui paraissent étrangères tout en restant siennes, tout en lui appartenant plus étroitement encore »<sup>888</sup> cependant que l'autofictionnaliste adopte les postures du héros négatif.

En effet, le travestissement baudelairien sonne avec la même évidente trahison guibertienne. C. Baudelaire a le désir de quitter *l'être* pour *l'existence*, mode selon J.-P. Sartre de la conscience et de la liberté, en se créant lui-même : « Il se voit ou tente de se voir comme s'il était un autre ». Il se place sur le plan de la réflexion, propre à trahir le personnage qu'il devient à ses propres yeux, dans cette position de déport dont parle J.-P. Sartre à propos de J. Genet évoquant le motif de la trahison mais également celui de la frigidité ou de l'impuissance. Echapper à soi, plus qu'échapper à toute sincérité, est une manière par l'indéfinissable masque du personnage de se conserver authentiquement et secrètement par devers soi. Il est une manière

---

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 145.



autofictionnelle de récupération de soi et même d'autoconservation de soi qui a tout à voir avec la toute-puissance : « Travestir, voilà l'occupation favorite de C. Baudelaire : travestir son corps, ses sentiments et sa vie ; il poursuit l'idéal impossible de se créer lui-même. Il ne travaille que pour ne se devoir qu'à soi : il veut se reprendre, se corriger, comme on corrige un tableau ou un poème ; il veut être à lui-même son propre poème et c'est là sa comédie ». C. Baudelaire évoque alors A. Rimbaud qui « tente à son tour de devenir son propre auteur [...] : " Je est un autre " »<sup>889</sup>.

J.-P. Sartre pour C. Baudelaire évoque une « lucidité auto-punitive ». Le sujet est sa propre loi et, échappant au manque, doit réduire ce déséquilibre par une opération qui pourrait se résumer ainsi : « Dehors et dedans à la fois, objet et témoin pour lui-même, il introduit en soi l'œil des autres pour se saisir comme un autre ; et, dans le moment où il se voit, sa liberté s'affirme, échappe à tous les regards car elle n'est plus rien qu'un regard ». C. Baudelaire tente de se constituer en objet devant ses propres yeux. Il adopte vis-à-vis de ce personnage qu'il devient à ses propres yeux une perspective semblable à celle que S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet et H. Guibert adoptent. Le processus décrit par J.-P. Sartre correspond à la fonction à la fois perverse et cathartique de la dérision : d'une part, le sujet se substitue au regard surmoïque de l'autre et d'autre part, il transforme à partir de cette nouvelle perspective cavalière la faillite en triomphe : « Dès le moment où je me constitue en objet, par la sévérité sociale avec laquelle je me traite, je deviens le juge du même coup, et la liberté s'échappe de la chose jugée pour venir imprégner l'accusateur. »<sup>890</sup>. Ce qui correspond à la formule autofictionnelle employée par Poulou dans *Les Mots* : « Le contrôleur et le délinquant, c'était moi. »<sup>891</sup>.

La contention et la rétention sont une manière d'appliquer à soi son propre gouvernement et devenant sa propre loi de gagner la liberté et la conscience :

---

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>890</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire, op.cit.*, p. 79-80.

<sup>891</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots, op.cit.*, p. 93.

« Être à soi-même objet [...] pour pouvoir s'emparer de l'objet ». Il n'y a plus de « laisser-aller », cet « incessant travail sur soi » est une position de combat : c'est « l'*askésis* des Cyniques »<sup>892</sup>. R. Barthes évoque J. Michelet : les militants de la raison n'ont qu'un sexe et ils sont pour ainsi dire morts à eux-mêmes, stériles. Seul le rire, en opposition à cela, appartient à un « milieu femelle » et possède « une puissance germinative » au même titre que les larmes. Ce qui fait loi en l'autofictionnaliste est sa féminité en tant que « force génitrice » dans un déni de la métaphore paternelle. La féminité est associée à l'enfant (ou au barbare) qui est « le parangon de tous les héros micheletistes »<sup>893</sup>. Il ne faut pas oublier la spécificité de la stratégie du transgenre autofictionnel. Son rire a cette particularité d'être ironique, c'est-à-dire d'être indécidable de sorte que, si l'autofictionnaliste transforme la faillite en triomphe se plaçant au-dessus de l'homme en lui, c'est par la féminité d'une ironie qui vient là briser toute tentative de sérieux, c'est-à-dire toute réduction à un savoir et toute visibilité. La féminité du rire est celle de l'enfant ou du barbare en cela qu'elle suppose l'avant-naître comme une enclave sauvage et authentique.

Reprenant l'allégorie du jeu de cache-cache et la figure centrale du trou, en quoi l'écriture du scandale, ces sexualités erratiques et improductives que sont le donjuanisme, l'homosexualité ou le sadomasochisme constituent paradoxalement une manière de se dissimuler ? C'est qu'il faut les considérer comme des figures littéraires et symboliques. Le rapport au sens est ce rapport à la loi qui évoque le désir. Considérant l'archéologie affective de l'autofictionnaliste-fils, il est ce rapport au père. Par l'écriture du scandale, le fils reproduit là structurellement ce qu'il se joue dans ces sexualités marginales : une gratuité. Au fond, il se met en scène comme objets du scandale, « introduit en soi l'œil des autres pour se saisir comme un autre » et par là, prenant à son compte la perspective d'un ordre patriarcal fantasmatique, le réduit à sa seule

---

<sup>892</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire, op.cit.*, p. 124.

<sup>893</sup> R. Barthes, *Michelet, op.cit.*, p. 138-139.

censure de sorte que le scandale en lui-même ne dit rien du sujet. Ces objets pourraient être comme des pare-feux, quelques clichés disséminés en pâture au lecteur comme leurres indécidables.

En écrivant l'innommable érotisme, l'autofictionnaliste se veut innommable dans le double sens du terme, à la fois condamnable et impossible à nommer. Il se veut comme les poètes dans *Mallarmé* « supra-naturels »<sup>894</sup>, c'est-à-dire au-dessus de sa nature, de sorte que l'innommable agisse dans sa double postulation : le scandale révèle l'image singulière de son érotisme et, dans le même temps, par le caractère indécidable de l'aveu, le masque le rendant irréductible à toute expertise et à toute sanction. C. Baudelaire « masque ses pauvres désirs sous un appareil concerté »<sup>895</sup>.

Il est démoniaque ou hérétique de désirer conserver par devers lui un savoir sur son corps ou sur son désir. Ce savoir, pour lui, se doit de demeurer une enclave virginale de sorte que l'expression de l'impudeur n'est pas nommer son désir mais le *dé*-nommer, en somme prôner une irréductibilité du désir au savoir (et, ce faisant, au père comme à sa loi) par la prolifération d'aveux génériquement indécidables et, enfin, vides. Il faut donc générer du « savoir » ou se rendre visible par excès pour construire un invisible où retrouver une virginité proche de cet « état primitif » que J.-P. Sartre nomme « conscience absolue »<sup>896</sup> : jeu de cachette précisément comme le mettent en scène les enfants consistant à susciter de fausses pistes afin de ne pas laisser deviner à l'autre le lieu de sa présence. Ainsi, en est-il de l'impudeur comme pudeur.

Rappelons-nous ce voile de tulle sur le corps du « fiancé », photographie de Thierry prise par H. Guibert, tenant lieu de première de couverture du *Mausolée des amants*. Le voile, rappelant également le tulle des moustiquaires dans *Mes Parents* évoquant l'étouffante prise en charge du corps par la bienveillance

---

<sup>894</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 57.

<sup>895</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, op.cit., p. 106.

<sup>896</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 128.

paternelle ou, idéologiquement, le corps de la mariée prise dans l'ordre patriarcal, est bien l'instrument de ce qui recouvre à l'image des clichés et perspectives liés au regard de l'autre mais il est en même temps ce qui dissimule, rend irréductible et ouvre le champ du désir et de l'aventure.

Le travestissement semble être un jeu carnavalesque mais toute la stratégie autofictionnelle repose sur ce jeu de cachette qui le soutient. Le scandale n'est pas en lui-même, la représentation d'une libération du désir du joug patriarcal, expression révolutionnaire et festive de l'en-bas, de ce qui est refoulé par l'ordre social. Il est davantage, à travers cette manière propre à l'anarchiste de droite de déjouer systématiquement et de manière mobile toute attente en adoptant le rôle inverse à celui attendu et d'ainsi flouer toute visibilité du lieu de l'autre sexe.

### 2-3-L'autre sexe

A. Robbe-Grillet invoque le nazisme et le stalinisme dont il fut contemporain. L'espace politique renvoie à l'espace autobiographique car l'autofictionnaliste met en regard vérité et liberté. Il se sent concerné par la dramatique « débandade » des troupes françaises mais « comme derrière une vitre »<sup>897</sup>. Dès le début de la guerre, il est une « zone démilitarisée », un « observateur solitaire et sans mandat »<sup>898</sup>. Il n'est pas indifférent mais n'a pas vraiment le sentiment que c'est lui qui perd cette bataille. Lors du STO, cet « attrape-nigauds », face à ces camarades qui semblaient infiniment plus aptes à entrer dans la peau du personnage qu'on leur faisait jouer, A. Robbe-Grillet se sent dans sa relation au monde dans une étrangeté fondamentale, une relation certes de « supposition », de « doute », d'« ambiguïté » mais encore de

---

<sup>897</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 134.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 136.

« coupure » avec le monde réel<sup>899</sup>. Il ironise sur les « photographies édifiantes » des journaux où la famille d'un soldat accueillait avec des larmes de bonheur le père et l'époux rendu à son foyer après une si longue absence, le discours du directeur de l'Institut agronomique exhortant les promotions à partir en Allemagne pour découvrir là un grand pays<sup>900</sup>.

En Allemagne, dans « ce sentiment d'extériorité [...] et presque d'exterritorialité », de demeurer « en dehors du coup »<sup>901</sup>. Il est « un touriste », en « vacances »<sup>902</sup>, c'est-à-dire précisément vacant, étant là par hasard et dont la présence reste à définir. Il n'est pas un « vrai ouvrier » parce qu'il n'est pas comme ces camarades qui possèdent « une conviction » dont « il est dépourvu »<sup>903</sup>. Boris, auteur du régicide, est le filleul de Roquentin et Meursault pour précisément partager cette « impression diffuse d'une coupure entre lui et le monde - choses et gens - qui l'empêcheraient d'adhérer vraiment à ce qui l'entoure, à ce qui lui arrive, et même à ses propres actions »<sup>904</sup>. C'est pour J.-P. Sartre la rançon de la liberté que d'être toujours en dehors de ce que l'on vit, par-delà ce que l'on est. Quelques années plus tard au camp de Divotino, c'est la même césure entre les « vrais » militants communistes et le narrateur du *Miroir qui revient*<sup>905</sup>. Il échoue à toute tentative d'engagement comme S. Doubrovsky<sup>906</sup>. Être en déport ici a des résonances libertaires qui sont de l'ordre de la prise de conscience face à la collaboration française ou à la dictature bulgare. C'est ne pas s'abandonner à la pression de l'irrécusable dans cette lutte de l'ordre et de la liberté.

---

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p.146-147.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>906</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé, op.cit.*, p. 310 :«JE SUIS UN TOTAL ISOLÉ jamais fait partie de rien aucun parti aucun groupe aucun syndicat d'association je n'en ai que dans les idées et encore jamais été membre d'un corps social d'une église pas même d'un clan d'une clique d'une coterie secte [...] jamais formé avec personne d'équipe [...] une vie sans confrérie sans fraternité [...] la vie privée QUE PRIVÉE à la longue est PRIVÉE DE VIE ».

Henri de Corinthe a fréquenté assidûment les séminaires d'Alexandre Kotjenikov, dit Kojève en ce temps, affirme le narrateur, où les nazis consolidaient leur pouvoir en Allemagne. Cours merveilleux et même légendaire qu'Henri de Corinthe aurait partagé avec G. Bataille, A. Breton, P. Klossowski, R. Aron, J.-P. Sartre et J. Lacan. Référence y est faite à l'anneau d'or de Kojève dont le mythe fut repris par J.-P. Sartre dans *L'Être et le Néant* : « le manque fondamental qui troue le centre de l'homme apparaît comme le lieu originel de son projet d'existence, c'est-à-dire de sa liberté [...] c'est l'absence d'être en son sein qui le projette hors de soi comme être-dans-le monde, comme conscience du monde, comme conscience de soi, comme devenir. ». Hagen, héros négatif, serait cet homme qui doit « engendrer la race des hommes libres [...] cet homme solitaire qui dit “ non ” à l'ordre des choses »<sup>907</sup>.

A. Robbe-Grillet ironise sur « ce fameux héros positif [...] l'idole niaise [...] le gentil chevalier de la raison, du bien, de la vertu, champion aveugle du dieu des lois et de la vérité totalitaire ». Nécessairement asservi à la loi du père, il se condamne à l'effacement à l'opposé de l'exemple pris à la légende de Siegfried, Hagen, « l'inasservi [...] ce héros vivant [...] négatif [...] l'homme libre futur [qui] se dresse à l'horizon comme un vide géant auquel s'identifie le narrateur du *Miroir qui revient*, « ce dernier écrivain [qui] se ressent déjà lui-même comme une faille dans l'ordre des choses : ennemi naturel de la vertu, manque d'être au sein de sa propre conscience, abîme trouant soudain la vérité, il est l'absence, il est l'oubli, il est la déroute »<sup>908</sup>.

Voici donc un homme qui se range du côté des femmes pour conquérir sa virilité. La loi ou le manque à défaut d'être véritablement intégré fait de l'autofictionnaliste un être « troué », un manque lui-même<sup>909</sup> portant en son sein ce centre-vide qui fait de lui cet « homme-femme » comme l'affirme J.-P.

---

<sup>907</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 22.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>909</sup> J.-P. Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op.cit., p. 487.

Sartre<sup>910</sup> ou S. Doubrovsky<sup>911</sup>. Don Juan respire *l'odor di femmina* en ce sens que, déniait sa propre castration, il est par le manque même de son être proche de la position féminine. Plus que cela, cette position est celle de la mère à laquelle l'autofictionnaliste-fils semble s'être identifié : cette négativité active dresse Hagen face aux bien-pensants, face à la nature et face aux dieux<sup>912</sup>.

Face aux troupes fantasmatisques de l'occupation allemande ayant envahi illégitimement la *mère-patrie*, le narrateur ne se sent pas dans cette « débandade » de ces héros positifs appartenant aux troupes françaises, c'est-à-dire de ces fils défendant la mère de l'emprise paternelle. Il se situerait, au-delà, dans une zone « démilitarisée », c'est-à-dire dans un espace où le conflit avec l'ordre du père, la castration n'aurait pas d'effet : référence faite à J. Lacan, le romancier est contraire à « l'homme désirant le désir de l'autre »<sup>913</sup>. D'ailleurs, ce fils est « solitaire » et « sans mandat ». Une solitude qui le situe, par ce terme juridique « mandat », hors d'un acte ou contrat unilatéral par lequel le père lui aurait donné le pouvoir. Il est au-delà et nécessairement dans cette position d'observateur, d' « extériorité [...] d'exterritorialité », dans cet univers « sans lois, de la littérature, que l'on assure en outre privé de sanctions »<sup>914</sup>.

Il justifie cela par le fait qu'il se refuse à une position phallique. De fait, il est « dépourvu » de cette « conviction » ou de ce phallus dont les autres, les « nigauds » seraient pourvus, c'est-à-dire de ces héros positifs qui, tout à la fois, entreraient dans ce jeu de pouvoir avec le père et se soumettraient à sa loi. Il est « en dehors du *coup* », terme désignant à la fois une relation sexuelle et un « mauvais coup », c'est-à-dire un acte illégal ou répréhensible. Il est « touriste » pour qualifier son errance et signifier son extériorité, son étrangeté, c'est-à-dire ce sentiment de « coupure » tant avec le père qu'avec la loi et ce faisant avec le sens. Ainsi, la « coupure » représente nécessairement le vacillement du sens,

---

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>911</sup> S. Doubrovsky, *Fils, op.cit.*, p. 318 : « Si ma mère est la femme-homme. Si je suis l'homme-femme. »

<sup>912</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 22.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 66.

c'est-à-dire ce rapport ironique à la loi du père qui empêche toute *adhérence*. Mais le terme là encore est à double sens : *adhérence* au sens comme à la peau ou au corps de sorte que la glissade existentielle tient d'un rapport au corps ironique qui tiendrait également de la coupure, de l'ambiguïté, du doute ou de l'effleurement et, à toutes fins, d'un auto-effacement du désir lui-même.

Le narrateur du *Miroir qui revient*, n'est donc pas « un maître à penser » ou « un penseur » dont la qualité serait « la fermeté » comme on le dirait d'une érection. Il se « retir[e] » de ce qu'il dit au fur-et-à-mesure apprenant à se méfier des « paradis sanglants »<sup>915</sup> : comment ne pas songer à Simon traversant « le village de V. » (comme vagin ?) et la « forêt des Pertes » (La perte selon J. Lacan ?) où vivent ces jeunes vierges telle Manrica énonçant la loi selon laquelle « Toutes les mères sont des fées [...] Comme toutes les femmes sont des sorcières »<sup>916</sup> ou « l'églantine-illusion née du fantasme s'apprêt[ant] à ravir au garçon sa virginité, pour mieux ensuite le vouer à l'impuissance. Siegfried, émasculé par le vagin à dents »<sup>917</sup> ?

De même que l'hystérique femme tend à se vouloir phallique auprès d'un homme désirable en cela qu'il affiche un manque à être ou à avoir, l'hystérique homme affiche ce manque face à une femme qui sera d'autant plus désirable qu'elle sera phallique. La finalité est, bien sûr, ce désir d'insatisfaction propre à l'érotisme « à blanc » et à une esthétique de l'impuissance. Ainsi, l'autofictionnaliste affiche volontiers en lui ce qui ne va pas, ce qui peut faire douter de sa phallicité plaçant la virilité du côté féminin. Il est l'homme castré, insuffisant, qui a peu ou rien à donner, figure d'immaturité prompte à se mettre sous l'égide d'une femme phallique qu'il se refuse à satisfaire.

Dès l'ouverture de *Fils*, nous le savons, l'image du narrateur est celle d'un homme féminin et puéril (prisonnier du principe de plaisir<sup>918</sup>) sous l'emprise

---

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>918</sup> A. Robbe-Grillet, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 111.



d'une femme virile, ce fauve femelle, *hommosexuelle* comme l'écrirait J. Lacan, que nous retrouvons dans les écrits d'A. Robbe-Grillet. Au bord de mer (et l'on songe à l'incipit du *Régicide*, au *Voyeur*, au *Miroir qui revient* dont l'action se situe toujours au bord de la mer), il « s'époumone à [sa] suite » et la poursuivant s'enlise dans les sables, s'épuise, comme retenu par les sables mouvants comparés à des marécages brûlants et infernaux. Elle est la femme masculine qui résiste aux sables tandis qu'il glisse inexorablement sous le sol meuble de la mer<sup>919</sup>. Est évoqué le souvenir de l' « Enfant poussif. Pas très sportif. » qui, dans le regard du père, abandonne sa féminité, et monte d'un trait les cinq étages aboutissant à l'appartement de l'oncle.

Par les rires de la course-poursuite avec Elizabeth, c'est le « corps d'enfance »<sup>920</sup> qui est redécouvert à travers le corps de l'autre mais un corps happé par le cercle familial lors des projections cinématographiques du dimanche orchestré par le père sous l'égide de figures de la castration telles « Mounet-Sully filmé dans Hamlet [laissant] tomber d'un large geste le crâne de Yorrick dans la fosse gémissant harmonieusement avec les yeux crevés d'Œdipe » ou « Sarah Bernhard chevrotante amputée de sa jambe [...] beuglant la Marseillaise »<sup>921</sup>. L'enfant « avance dans des suçons moites [de] rouges à lèvres gras [qui l'] agressent, [de] bouches alcoolisées »<sup>922</sup> comme l'adulte dans les sables mouvants dans cette même crainte d'engloutissement ou de dévoration.

Dans *L'Après-vivre*, l'image se poursuit à travers ce rapport entre le père et la fille : « j'avais besoin, physique, envie absolue, irrésistible, d'entendre une voix aimée, la sienne, forte et tendre à la fois, si féminine et pourtant virile, la

---

<sup>919</sup>S. Doubrovsky, *Fils, op.cit.*, p. 29-30 : « pieds qui s'embourbent vase de feu souffle labourant la poitrine toi devant toujours ressorts d'acier de tes cuisses grimant moi retombe enlisé dans la pente marécageuse raidis la jambe la sueur me sillonne le corps je fonce j'enfoncé calciné jusqu'aux genoux je flambe fièvre jaune de silice sables mouvants englouti dans le marais amaril ».

<sup>920</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>921</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>922</sup>*Ibid.*, p. 33-34.

femme, c'est moi, si vide dans le ventre, si avide d'être rempli »<sup>923</sup>. Rapport inversé, le narrateur étant l'enfant<sup>924</sup> désirant le soutien du père. La fille du narrateur semble être ce soutien au désir défailant du père dont ce dernier fut lui-même auparavant la tierce victime dans le couple parental. C'est l'aveu d'une féminité sous la forme d'une dépression ou d'un vide affectif dont la finalité est un arrangement pour ne jamais accéder à la « plénitude », c'est-à-dire, à ce plein phallique de la loi ou du père.

Ainsi, faut-il passer sa vie à sa poursuite sans jamais s'atteindre<sup>925</sup>, cultiver ses échecs<sup>926</sup>. Précisément, il se « démembrer »<sup>927</sup>. Le thème de la ruine participe du même désir de décevoir. Dans l'autofiction, S. Doubrovsky « passe les bornes, de la décence, du bon goût, du respect de soi et des autres ». Il se « déballe », s' « ouvre »<sup>928</sup>. L'impudeur, sous le signe de l'ouverture et de la féminité, se veut scandaleuse en cela qu'elle ruine toute image de héros positif. Le malheur *hystérique* devient le moteur de l'écriture et, la faillite vitale, l'assurance du succès littéraire ou universitaire non sans un certain masochisme exhibitionniste<sup>929</sup>. Même l'image du Don Juan est mise à mal à travers la rencontre avec l'oncle, le « totem, le chef, la figure patriarcale » qui le « revirilise ». Soudain, par identification, il est un homme. Tous deux sont des « hommes à femmes » mais la différence est de taille. S. Doubrovsky conquiert les femmes et se tient dans leur dépendance, signe de son incapacité au désir et au manque. Les femmes, au contraire, viennent à son oncle. Il possède une cour. Inversement, sous l'effet de l'assomption du manque, l'oncle tient sa place d'homme et sait s'inscrire dans l'ordre du désir et non dans celui du besoin de sorte que ce sont elles qui sont tenues sous son charme<sup>930</sup>. S. Doubrovsky se

---

<sup>923</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 136 : « En dedans, un gosse. Mentalement, je suis à mettre dans les langes. ».

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 135 : « Moi. Je suis moi-même la cause de mes désastres, je cultive assidûment mes fiascos. ».

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 255 : « Je suis mon propre équarisseur, ma viande saigne. Je transforme mon sang en encre. ».

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 246-249.

départit des « mecs à pectoraux » comme A. Robbe-Grillet se départit des soldats engagés dans la guerre et, ce faisant, pris au risque de la défaite. Le père et l'oncle représentent des images viriles d'*haltérophiles* auxquelles le fils semble se soustraire : « Mon père, mon oncle, torse nu, dans les années trente, soulevant d'énormes poids d'un bras, biceps qui saillent, sueur dégoulinant sur leur poitrail à Gargan dans la banlieue, femmes mouillant d'admiration autour, moi, haletant devant les haltères. Elles me soulèvent. D'envie, moi aussi, un jour. ». Ce sont de vrais résistants, des hommes qui ont fait leur guerre.

Le narrateur, lui est l'homme-enfant que les femmes soulèvent, cet *alterophile* qui est dans le besoin de l'autre. Cette guerre, qui serait sans doute métaphoriquement, l'épreuve de la castration, n'a pas été traversée et l'obsession de sa féminité demeure : « Moi, la guerre, je ne l'ai jamais faite. Subie comme un enfant, comme un vieillard, jamais un homme ». Il est « une épave de la défaite ». Et l'évocation, dans les années de vieillesse, de l'impuissance chez le Dr Z. rappelle « l'épididymite au côté gauche, les B.K. aux couilles, souvenirs de guerre logés dans mon entre-deux » comme si le corps se rappelait hystériquement de l'épreuve psychique jamais traversée.

En même temps, le narrateur se conforte de ne pas appartenir à cette « débâcle, toute [cette] France transformée en femelles fuyardes, perdues, éperdues, sur les routes. ». Curieusement, le traitement de l'impuissance durant les années de jeunesse se clôt par « douze piqûres de folliculine. Des hormones femelles, pour faire de moi un vrai mâle. »<sup>931</sup> : exacte définition de la position hystérique de l'autofictionnaliste-fils. Demeurer au seuil de l'épreuve de la castration demeure le seul moyen de défendre sa négativité phallique.

La féminisation du héros à travers l'expérience cornélienne met en scène ce glissement du champ de la guerre à celui de l'amour de la même manière que dans *Fils* : la guerre symbolisant le lieu d'une filiation et d'une transmission de la loi du père au fils et la conquête donjuanesque, son défaut. A travers

---

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 364-366.

l'évocation du noble déchu dans *Corneille ou la dialectique du héros*, Don Juan, représentant la décadence aristocratique, fait face à un ordre patriarcal déchu, se retourne contre les siens, bafoue les liens du mariage, du sang, les règles de l'échange et du symbolique. Il dénonce le simulacre d'un monde à son déclin dont les exigences paraissent artificielles. Le noble qui justifiait son existence par la guerre et le combat « se trouve condamné à utiliser, c'est-à-dire à usurper sa noblesse, dans le repos et la paix. [...] *l'aristocrate*, c'est le noble déchu, le guerrier qui a troqué l'armure pour les dentelles. Sa supériorité fondée à l'origine sur le risque de son *existence*, devient une suprématie, à laquelle il a droit pas *essence*. »<sup>932</sup>. De même que l'autofictionnaliste-fils est à la recherche de son appartenance à l'ordre des pères, Don Juan est à la recherche de son appartenance à une féodalité et à une noblesse d'armes que son statut d'aristocrate ne représente plus. L'aristocratie décadente n'a plus de guerre à mener et son temps libre devient celui féminin du courtisan. L'épreuve guerrière devient une épreuve de séduction : « L'épreuve de force s'est dégradée en épreuve de charme. [...] le corps *agissant* fait place au corps *passif* du désir. Il n'est plus question de vaincre mais de fasciner. »<sup>933</sup>.

Le rapport de l'hystérique au Maître est celui de l'autofictionnaliste-fils à la loi du père, à l'autre mais également au sens. Cette féminité s'adresse au monde phallogocentrique que le savoir psychanalytique ou médical représente de manière radicale si l'on considère le corps et l'érotisme comme un enjeu politique. L'autofictionnaliste-fils, garant de l'hystérie matriarcale, s'adresse à l'autre sexe, à celui du père, représentant immédiatement l'altérité et ce sérieux qu'il faut mettre en échec, dérouter, faire vaciller. Pour une femme, adresser son insatisfaction que ce soit sous la forme de la frigidité ou de demandes impossibles à satisfaire, de même que des symptômes imposant à la science médicale son impuissance sont une même tentative d'ébranler le monde clos

---

<sup>932</sup> S. Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, *op.cit.*, p. 78.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 80.

des certitudes qui est celui du père et de la loi. La jouissance des femmes se révèle énigmatique en ce sens où elle n'est pas localisable, où elle ne se révèle pas mécanique et qu'elle semble évanescence, échappant à toute tentative de la nommer ou de la fixer. Ainsi, cette jouissance et son insatisfaction récurrente face à l'autre sexe est-elle une manière d'irrationalité et de désordre face à la position doctorale et phallique de la loi. Frigidité ou insatisfaction sont une manière de « remettre en question la toute-puissance phallique qui se prouve dans l'acte sexuel. »<sup>934</sup> et, aurait-on envie d'ajouter, comme dans l'acte d'écriture.

L'homme hystérique ou l'autofictionnaliste-fils reprend à son compte cette parole féminine en cela qu'il considère que « le discours de la société (le consensus idéologique) reste partout masculin ». J. Michelet, selon R. Barthes, oppose une féminité qui se veut ignorance ou simplicité à la science ou à la sagesse masculine de sorte qu'il revendique, l'associant à un principe intellectuel, une féminité héritée de sa mère<sup>935</sup>. Aussi, le narrateur d'*Angélique ou l'enchantement* se donne-t-il pour mission de « Donner la parole aux femmes [, de] laisser parler le sexe féminin [car] il fallait que l'autre sexe, dont l'homme parle si volontiers, se parle lui-même enfin. »<sup>936</sup>. Le rapport de l'autofictionnaliste au maître à penser est un rapport d'irréductibilité de son désir à son savoir.

A. Robbe-Grillet ne partage pas l'avis de P. Lejeune concernant la mise en texte de souvenirs selon lequel : « “ L'exigence de signification est le principe positif et premier, dit-il, de la quête autobiographique. ” ». Et ce qu'oppose l'autofictionnaliste à cette exigence phallique de la loi, c'est précisément son impuissance. Ainsi, le verbe « pouvoir » sous sa forme négative est-il

---

<sup>934</sup> N. Kress-Rosen, *Du côté de l'hystérie*, Arcanes, 1999, p. 31.

<sup>935</sup> R. Barthes, *Michelet*, *op.cit.*, p. 137-138 : « Il n'a jamais éludé ce qui pouvait en lui manifester la femme, affirmant qu'il tenait tout de sa mère, exposant sans retenue une espèce de variabilité nerveuse qui passe aux yeux du sens commun pour propre aux femmes, recevant sans protester les accusations ou les compliments qui décelaient de la femme en lui, conscient même d'une sorte de morphologie féminine, qu'il n'a rien fait pour corriger, bien au contraire : jusqu'à cinquante ans, figure menue, aiguë et pâle (il ressemblait à sa femme, disait-il), puis, dans la vieillesse, visage alourdi d'une matrone et d'une voyante. ».

<sup>936</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 209.

omniprésent. A. Robbe-Grillet se dit « incapable de décrire » ce qu'il a sous les yeux car « la plume [lui] en tomberait aussitôt des mains »<sup>937</sup>. Il affirme que « s'est effondrée la compétence du narrateur » : « Il *ne peut pas* s'agir pour moi, en particulier, d'attribuer quelque unité profonde à ces instants de diamant précaires, ou ensuite à ces pans de brume, qui refusent les uns comme les autres l'emploi du passé historique, seul gage certifié de cohérence, de continuité, de chronologie, de causalité, de non-contradiction » ou « La patiente écriture des fragments qui demeurent (provisoirement, je le sais) *ne peut en aucun cas* considérer mon passé comme producteur de signification ». Les instants ou les événements du passé sont « fragiles, aussi soudainement apparus que vite effacés, *nous ne pouvons* ni les tenir immobiles, ni en fixer la trace de façon définitive » (c'est nous qui soulignons) : évocation d'une jouissance féminine erratique et impossible à dire imposant à la loi un manque<sup>938</sup>. C'est bien l'intention hystérique du « dernier écrivain » que de représenter « une faille dans l'ordre des choses ».

S'oppose au héros positif qui serait autobiographe et entrerait dans l'exigence de P. Lejeune, c'est-à-dire dans les termes d'un contrat, ce héros négatif qui est l'autofictionnaliste et dont le rôle serait précisément de « contester le bien-fondé de tout système de sens »<sup>939</sup>. Or, dans cet œdipe inversé propre à la structure hystérique, « la menace que la castration fait peser sur la virilité pousse paradoxalement le garçon dans la voie de la féminité. Au lieu de renoncer à ses positions œdipiennes, il se féminise. »<sup>940</sup>. Le dandysme baudelairien évoqué par J.-P. Sartre est plus qu'un mode de récupération de soi ou un mode de défense contre l'autre. Dans *Mallarmé*, les poètes « abominent en la femme sa réalité charnelle » ; le dandysme qui peut prendre la forme de la féminité est une manière de « contester ce qu'ils sont », c'est-à-dire, de

---

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>940</sup> L. Fainsilber, *Eloge de l'hystérie masculine : sa fonction secrète dans la renaissance de la psychanalyse, op.cit.*, p. 126.

neutraliser « les sueurs du mâle, ses poils et sa forte odeur de cuir »<sup>941</sup>. Pensons à ce *Michelet* par R. Barthes cité aux côtés de Dostoïevski, « éminents pervers »<sup>942</sup>, dont on reconnaît au second - référence faite à S. Freud - que sa vie et son œuvre furent une véritable étude de l'hystérie masculine. Il serait « L'homme-femme de chambre », ce « don juan confesseur » qui ne s'inquiète pas que la femme soit apte ou non à l'amour ou même qu'elle soit frigide. Car le mari n'est ni mâle, ni géniteur, ni maître. Il n'est que regard : « Michelet s'efforce de dépouiller en lui le géniteur [de sorte qu'] il s'attache amoureusement à la femme par un lesbianisme véritable et ne conçoit finalement le mariage que comme une sorte de couple sororal. »<sup>943</sup>.

Cette frigidité que le dandy adopte est féminine par gel de sa masculinité. Impuissant lui-même, il rend impuissant le père qui sommeille en lui. La féminité est volontiers associée à la pédérastie ou à l'homosexualité mais elle ne peut l'être que dans ce renoncement à une position masculine face à l'autre féminin. Position qui est celle de la chair, c'est-à-dire du père. Don Juan, « cet amant à la vocation de bourreau est une prude, qu'une pensée osée effarouche »<sup>944</sup>. Cette « *antivirilité* » dont parle J.-P. Sartre est une manière de « nier son être par un personnage. Car précisément il retrouve son père en lui de toute façon : comme géniteur, comme destin mais aussi comme essence particulière, hérédité, etc. »<sup>945</sup>.

C'est l'image du prêtre qui revient, le Poulou des *Mots* veut « mourir à soi-même », devenir un « clerc vivant »<sup>946</sup>, celle du martyr sartrien ou du saint guibertien, position de toute-puissance que J.-P. Sartre évoque à travers C. Baudelaire : « Comment ne serait-il pas prêtre et femme à la fois, *femme comme le prêtre* ? N'a-t-il pas senti plus qu'un autre et en lui-même cette liaison du

<sup>941</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 32.

<sup>942</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 193.

<sup>943</sup> R. Barthes, *Michelet*, op.cit., p. 115-117.

<sup>944</sup> S. Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, op.cit., p. 69.

<sup>945</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 121.

<sup>946</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, op.cit., p. 146.

sacerdoce et de la féminité puisqu'il écrit dans *Fusées* : " De la féminité de l'Eglise comme raison de son omnipotence ? " »<sup>947</sup>. Le dandysme et la féminité sont un « rêve de compensation »<sup>948</sup>, c'est-à-dire une manière d'évitement et de neutralisation défensive qui veut par la rétention et l'ascèse susciter le manque en l'autre mais aussi adopter une position cavalière en s'expurgeant de tout rapport à la chair. Ce rêve de compensation s'incarne dans une rivalité certaine avec le père. Il s'agit de s'arracher « à l'horrible nécessité de reproduire à neuf la personne de son père », à cette humiliante et « accablante sensation de fini ». Le père représente bien sûr la nature : « Il s'est plongé dans la bauge de l'Etre »<sup>949</sup>. L'analité et la féminité sont donc une manière de se récupérer face au père. S'abandonner, se laisser-aller, s'engager revient à se *salir* : dans « L'Image fantôme », H. Guibert parle d'évacuer le père comparable à une eau souillée<sup>950</sup>. C'est entrer dans l'ordre de la loi et dans celui du désir : « l'enfant se réveille noyé d'Etre, sali »<sup>951</sup>. L'image du prêtre et du saint est celle, toute de pureté, de celui qui est au-dessus des préoccupations charnelles et donc, au-dessus de sa nature comme du père. Il ne peut être soumis à la castration. Supra-naturel, il ne peut perdre puisqu'il ne met rien en jeu.

#### 2-4-Un érotisme « à blanc »

« Ce désir qui glisse sur de belles chairs indifférentes, à distance, qui n'est qu'une caresse des yeux », *Baudelaire*, J.-P. Sartre<sup>952</sup>.

<sup>947</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire, op.cit.*, p. 142.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>949</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre, op.cit.*, p. 116.

<sup>950</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme, op.cit.*, p. 12.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>952</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire, op.cit.*, p. 117.



Il y a un plaisir sensuel à décrire qui s'inscrit pour A. Robbe-Grillet dans le sado-érotisme. Comme il l'écrit dans « L'ordre et son double » : le « vocabulaire [...] sert à parler le geste »<sup>953</sup>. Il évoque F. Kafka dont il écrit « qu'il est allé jusqu'à dire que toute description, si elle est assez près du corps des choses, est toujours érotique ». Ce serait « la phrase comme caresse, la phrase descriptive qui caresse l'objet imaginaire créé par le texte. ». Il ajoute plus loin que « la description, chez Kafka, est liée à la nécessité de forger une jeune fille imaginaire [...]. A la limite, il était capable de fuir une jeune fille réelle s'il sentait qu'elle allait trop ressembler à son rêve. Je crois que l'imaginaire et celui de l'être humain est largement marqué par le sexe, joue ce rôle essentiel dans la solitude. La solitude est en somme l'imaginaire libre que les autres, dans la vie courante, détruisent. »<sup>954</sup>. Le regard et la description qui sont au cœur de la technique d'A Robbe-Grillet signifient cet intouchable et la nécessité d'un rapport imaginaire à l'objet<sup>955</sup>.

Dans « L'Enfance d'un chef », Lucien, évoque l'espoir d'une autre si lointaine et interdite qu'il l'imagine et s'autorise à la désirer : « Il y avait une jeune fille claire, une provinciale aux yeux de fleur [Mme Fleurier ?], qui se gardait chaste pour lui : elle essayait parfois d'imaginer son maître futur [...] Elle était vierge ; elle reconnaissait au plus secret de son corps le droit de Lucien à la posséder seul. Il l'épouserait. Elle serait sa femme. Lorsqu'elle se dévêtirait le soir, à menus gestes sacrés, ce serait comme un holocauste [...] l'acte d'amour serait pour lui le recensement voluptueux de ses biens. ». Lucien s'incarne en dieu puisque leur union sera un holocauste, c'est-à-dire un sacrifice à ce maître exerçant un pouvoir absolu sur sa femme « vierge ». Cette femme qu'il réifie et considère comme un bien matériel, seul Lucien peut la posséder (contrairement

<sup>953</sup> A. Robbe-Grillet, « L'ordre et son double » (1967), *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 99.

<sup>954</sup> A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p. 139-140.

<sup>955</sup> A. Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, *op.cit.*, p. 199 : « Encore une fois, je m'avance, à pas comptés. Il ne faut pas effaroucher la jeune Vanessa paresseuse qui fait semblant de dormir. *Et ce sont des gestes comme imaginaires, écrits en creux, dans la solitude, l'absence*, qui l'ont prise aux mailles de l'invisible filet ; ou plutôt, qui l'auraient prise... » (c'est nous qui soulignons).

à Maud qui est « à tout le monde, aujourd’hui à [lui], demain à un autre »). J.-P. Sartre insiste sur le caractère absolu et solitaire de cette possession : « “ Tu es à moi ! ” » en même temps « qu’il pens[e] à l’œuvre de son père [...] impatient de la continuer [et se demandant] si M. Fleurier n’allait pas bientôt mourir. »<sup>956</sup>. Par la référence au père, la formule d’un désir suscité par le sacrifice, c’est-à-dire la disparition, se révèle incestueuse.

Dans « La chambre secrète », nouvelle extraite d’*Instantanés*, nous lisons ce plaisir à décrire le mouvement du sang comme si le narrateur s’en autorisait à mesure que la vie quittait le corps de la jeune fille (nous pensons aux scènes de viol nécrophiles récurrentes). Si *Dans le labyrinthe*, il l’utilisera comme une source d’écriture, plaisir autre à dérouler l’image, ce sera toujours dans cette même maîtrise et ce même plaisir ou soulagement à posséder qu’il la décrira longuement, la description obsessionnellement précise de l’image, point d’ancrage face au vertige, venant en quelque sorte exorciser l’errance pulsionnelle dans le corps-labyrinthe dont on remarque qu’il appartient au décor d’une ville-fantôme recouverte de neige : blancheur du corps de la mère comme de ces jeunes vierges torturées au fil des pages. Ville dépeuplée ou vide comme ces corps finalement exsangues ou vidées du sang, couleur rouge omniprésente associée à la mère dans la scène fondatrice de l’endormissement évoquée dans *Le Miroir qui revient*<sup>957</sup>.

Dans la ballade de Goethe, *La Fiancée de Corinthe*, la sœur ressuscitée, jeune-fille pâle et exsangue, est un vampire, sorti de son sépulcre pour retrouver son bien-aimé dont elle suce « le sang du cœur ». En miroir, pour A. Robbe-Grillet, la pulsion scopique agit comme un vampirisme. La scène initiale et éponyme de *L’Image fantôme* semble participer du même schéma. La mère est prise dans le regard du fils, défaite de ses atours, dans une blancheur qui la rend exsangue. La fusion avec le corps de l’autre ne peut s’envisager que s’il

---

<sup>956</sup> J.-P. Sartre, « L’Enfance d’un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 244.

<sup>957</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 15.

est exsangue, c'est-à-dire vidé de la matière de ses pulsions, alors inoffensif. Le fantasme sado-érotique d'A. Robbe-Grillet dans « La chambre secrète » évoque avec le même érotisme mortifère l'écoulement du sang d'une jeune fille assassinée. Le motif récurrent de la poupée évoque la maîtrise de l'univers pulsionnel de l'autre en le « désanimant », c'est-à-dire en le transformant, exsangue, en objet-fétiche par la torture, le viol et le meurtre. L'ambivalence incestueuse liée au corps de l'autre comme au corps du texte est un « amalgame de désir et de censure ». Contradiction qui s'actualise dans le rêve ou la matière imaginaire du texte, la négation succédant à l'affirmation, comme le meurtre sadique au désir érotique. La photographie comme l'image à travers cette obsession de l'instantané scriptural traduit l'ambivalence incestueuse du sujet face à la mère par sa perspective tout à la fois amoureuse et mortifère.

L'objet du désir, à travers la figure du crime sexuel, représenté sous les traits d'une jeune fille virginale, est intacte autant qu'intouchable. Il est, en effet, interdit comme l'est le corps de la mère et, de ce fait, éminemment désirable. Pour A. Robbe-Grillet comme H. Guibert, l'instantané (scriptural ou photographique) est vécu sur un mode imaginaire comme une tentative de captation érotique de l'objet interdit. L'œil à travers la pulsion scopique agit comme un substitut phallique<sup>958</sup>. Substitut nécessaire en cela qu'il instaure une distance agissant comme un obstacle, motif au désir. La photographie est une mise à mort symbolique de cette mère qui pose « assise, majestueuse comme une reine avant une exécution capitale »<sup>959</sup>. Dans *Mallarmé*, est évoquée cette « froide majesté de la femme stérile » vantée par C. Baudelaire qui est le signe du désir et tient de la fascination pour l'interdit et, ce faisant, pour cette distance qu'instaure l'autorité de cette figure. La « sainte mère » ou la « mère mythologique »<sup>960</sup> robbegrillétienne devient, de fait, cet objet, tout à la fois

---

<sup>958</sup> S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (1933), Paris, Gallimard, 1999, p. 231 : « la relation de substitution qui se manifeste, dans le rêve, le fantasme et le mythe, entre l'œil et le membre viril. ».

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>960</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 195-196.

craint, tabou, sacré et désiré. Les jeunes filles victimes des jeux sado-érotiques dans l'œuvre d'A. Robbe-Grillet, au maintien souvent aristocratique et hautain, sont ainsi, à l'aune de la mère guibertienne fantasmée en reine avant la peine capitale, attachées par des liens ou soumises à des contraintes par corps. Les liens symbolisent l'interdit et supposent une immobilité qui serait par projection cette désirable distance.

La mort est une manière de frigidité et même de rigidité (cadavérique) qui, associée au motif érotique, signifie l'inceste. La nécrophilie récurrente de H. Guibert surtout exposée dans *La Mort propagande* ainsi que celle d'A. Robbe-Grillet en semble être l'écho sourd et annonce ce « *thème blanc* du masochisme » que J.-P. Sartre évoque à propos de C. Baudelaire. Blanc est le masochisme autant que l'insatisfaction qui constitue à la fois un obstacle et un mobile au désir.

C. Baudelaire est excité par « La pâleur et la maigreur de la femme (thème de la frigidité et de " l'affreuse Juive ") »<sup>961</sup>. Comment ne pas songer au « corps à corps du lépreux et de Julien dans la nouvelle de G. Flaubert : l'étreinte à l'homme qui monte au ciel, l'étreinte mêlée de pourriture » que H. Guibert associe à « l'épisode de la chambre et du dégoût, de la jouissance et du vomissement dans " L'Enfance d'un chef " de Sartre » ? La lèpre et la pourriture comme le vomissement semblent venir annuler la jouissance qui devient alors « source d'insatisfaction », ce « plaisir masturbatoire, dérisoire, inférieur, dégradé », cette « homosexualité » qu'évoque le père de H. Guibert<sup>962</sup>. Or, la pâleur, la maigreur, la pourriture, la lèpre, toutes caractéristiques du corps maladif ou cadavérique constituent le plus solitaire et le plus criminel des désirs. Et c'est parce qu'il est criminel en regard de la loi du père d'être si solitaire qu'il est désir.

---

<sup>961</sup>J.-P. Sartre, *Baudelaire, op.cit.*, p. 121.

<sup>962</sup>H. Guibert, *Le Mausolée des amants, op.cit.*, p. 134.

Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, H. Guibert, écrit : « Jules baise sous mes yeux le soir de mon anniversaire un petit masseur blond et frisé qu'il a chopé dans un sauna, Arthur, qui a des taches et des croûtes sur tout le corps, à propos duquel j'écris le lendemain dans mon journal [...] : " En même temps nous prenions la maladie sur le corps de l'autre. Nous eussions pris la lèpre si nous l'avions pu. " »<sup>963</sup>. Ici, ce désir de souillure qui semble être masochiste est comparable au désir de C. Baudelaire pour le « corps misérable de Louchette ». Il cherche « à s'approprier la maladie, les tares, la hideur ; il veut les prendre pour lui et s'en charger [...] plus le corps qui s'abîme en de sales voluptés sera souillé, contaminé, plus il sera objet de dégoût pour C. Baudelaire lui-même, et plus le poète se sentira *regard* et liberté »<sup>964</sup>. Pour H. Guibert, la lèpre s'actualise dans le sida qu'il a contracté. Et c'est plus que du dégoût qui est recherché ou une manière de frigidité mais sa radicalisation à travers la mort qui s'annonce. Plus le corps sera contaminé et plus il sera désirable. Ce sont précisément toutes les formes d'annulation du désir qui le suscitent de sorte que la morbidité du corps comme la nécrophilie représentent des figures symboliques d'un érotisme négatif à travers lequel le désir naît à proportion de la mise à distance, de l'interdiction, voire de la disparition du corps de l'autre.

Pour J.-P. Sartre, le texte est une « substance incorruptible » sur laquelle le regard glisse<sup>965</sup>. L'impenétrabilité induit la virginité. Dans *L'Être et le néant*, le projet existentiel du skieur laisse affleurer une évocation de la neige intéressante. Soit un champ de neige, « son indifférenciation, sa monotonie et sa blancheur manifestent l'absolue nudité de la substance » ; l'aspect vierge rassure et protège. Cette neige « demeure impénétrable et hors d'atteinte ». Soudain, sous les aspects de la neige, apparaît un érotisme épuré, ce « corps nu de la femme, que la caresse laisse intact et trouble jusqu'en son tréfonds ». Caresse qui disparaît comme l'on souhaiterait que les traces du skieur

<sup>963</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 61

<sup>964</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, *op.cit.*, p. 83.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 150.

disparaissent après cette jouissance d'avoir marqué d'un chemin unique un espace vierge et vide. Le glissement est une caresse à distance qui permet d'éviter de s'enfoncer dans cette matière et de s'y engluier. Sa légèreté, son évanescence, sa non-substantialité en font un néant qui coule entre ses doigts, se liquéfie si l'on tente de la saisir. C'est ainsi qu'aimerait être le sujet à travers le livre, un multiple disparaissant et phagocytant chaque lecteur, partout et nulle part, insaisissable.

Elle est semblable « au *plenum* absolu et intelligible de l'étendue cartésienne [mais demeure] la pure apparition du non-moi »<sup>966</sup>. J.-P. Sartre désire qu'elle soit dans « un rapport d'émanation » à lui, désire posséder ce champ. L'on glisse doucement vers l'évocation incestueuse d'une relation exclusive qui ne serait « valable que pour [lui], n'est sensible qu'à [lui]. On songe à cette « jeune fille claire » évoquée à la fin de « L'Enfance d'un chef » : « Elle était vierge ; elle reconnaissait au plus secret de son corps le droit de Lucien à la posséder seul ». Jeune fille imaginaire décrite et caressée à distance sur l'image de laquelle on glisse comme sur neige. On peut l'aimer. Son image évanescence disparaîtra avec sa rêverie. La neige est « un secret qu'elle livre à [lui] seul et qui n'est déjà plus vrai, *derrière lui*. [...] relation strictement individuelle avec la matière, [...] relation historique ». Nous songeons à H. Guibert, à l'analyse de sa prise photographique dans la section « L'Image fantôme ». C'est l'instant suspendu d'un secret qui, déjà, se trahit.

La neige est l'idéal d'une matière « qui se rassemble et se solidifie pour [le] porter et retombe, pâmée, en son éparpillement derrière moi. ». Ainsi est réalisée une relation unique puisque son objet disparaît. Lucien s'imaginant dans les bras d'une « provinciale aux yeux clairs » pense que « Lorsque qu'elle se dévêtirait le soir, à menus gestes sacrés, ce serait un holocauste<sup>967</sup>. »<sup>968</sup>. Que penser de cette image du marteau et de l'enclume si ce n'est en des termes

---

<sup>966</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 642-646.

<sup>967</sup> Au sens premier du terme : sacrifice religieux où la victime était entièrement consumée par le feu.

<sup>968</sup> J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *Le Mur*, *op.cit.*, p. 244.

sexuels ? Mais une sexualité marquée d'un rapport de force signifiant : « entre moi et la neige, le rapport du maître et de l'esclave. ». Le sujet vainc son « extériorité d'indifférence ». C'est l'image de la mère frigide et glacée, signifiant l'interdit et suscitant la transgression, c'est-à-dire le désir. Il agit sur la neige « qui s'adapte docilement à l'action, qui la sous-tend et la remplit, action continuée et créatrice sur la *matière* [...], solidification de la *masse neigeuse* par le glissement, assimilation de la neige à l'eau qui porte, docile et sans mémoire, au corps nu de la femme ».

Lucien dans « L'Enfance d'un chef » possède cette jeune fille qu'il imagine docile également, lui appartenant exclusivement, réduite à un bien. La masse neigeuse se solidifie par le glissement qui ne laisse pas de trace. C'est précisément parce qu'il ne laisse pas de trace qu'il devient érotique. Aucun engagement. Pas de moyen de se salir ou d'être de manière coupable dans la position du père. Quoiqu'à y bien réfléchir, « Le glissement sur la neige est déjà moins parfait ; il y a une trace derrière moi, je me suis compromis si légèrement que ce soit [...] De là, la déception légère qui nous prend toujours lorsque nous regardons derrière nous les empreintes que nos skis ont laissées sur la neige : comme ce serait mieux si elle se reformait sur notre passage ! ». L'idéal, c'est l'eau ; un glissement qui ne laisse aucune trace. Aucun risque. C'est ce glissement notamment du canot évoqué dans *Les Mots* qui goûte à son pouvoir d'arrachement au-dessus du marasme onduleux de l'eau. L'eau demeure docile, c'est-à-dire suffisamment maîtrisée pour demeurer immobile. Elle est sans mémoire parce que sans traces. Mais la neige répond davantage à ce besoin virginal, glacé, à cette impénétrabilité à laquelle, l'eau claire mais putride également, plus ambiguë ne répond pas. La neige est davantage un désert objectal. Nulle vie ne semble la confondre. Elle a un aspect minéral rassurant. Elle appartient à « ces masses énormes [...] indomptables ».

Par l'interdit, l'inviolabilité, nous songeons aux vierges robbegrillésiennes dont il semble que ce soit une motivation à fouler le premier ce sol vierge : « Le

pic sur lequel on a planté un drapeau est un pic qu'on s'est *approprié*. »<sup>969</sup>. L'image phallique parle d'elle-même. La masse énorme est vaincue. Cependant, l'image du glissement qui ne laisse pas de trace est l'image d'une victoire incestuelle<sup>970</sup> qui s'efface. C'est la citation de Kierkegaard en exergue du *Régicide* sur le séducteur qui « traverse le monde sans y laisser de trace », « l'attentat suprême qui détruit en même temps sa propre inscription »<sup>971</sup>. C'est bien là l'idée d'une blancheur de la langue maternelle (pour reprendre la citation de R. Barthes dans *Le Plaisir du texte* : l'écrivain en manipulant la langue maternelle manipule le corps de la mère<sup>972</sup>) qui métonymiquement serait la recherche de la blancheur du corps de la mère, virginale hors de toute altération tierce. Rêve blanc ou rêve vide (sans que rien ne soit déjà écrit tragiquement) sans aucun manque c'est-à-dire sans aucun tiers, avant même tout désir.

L'érotisme autofictionnel répond donc à une esthétique de l'impuissance et de la frigidité. Comme le remarque J.-P. Sartre, C. Baudelaire a écrit : « La femme qu'on aime est celle qui ne jouit pas ». Si l'Autre « reste de marbre », est un « bloc de glace », l'acte sexuel est « *neutralisé* » comme annulé en une postulation inverse contenue dans l'objet même du désir. L'acte sexuel avec une femme représente une « souillure », un « sacrilège » mais « le Bien [est] aussi pur, aussi vierge, aussi impollué qu'auparavant. » parce que cette frigidité signifie, à l'image de ces mères dans les premières pages des *Mots* refusant de s'abandonner aux pères, une annulation de la souillure et de la salissure que représente l'acte pleinement ressenti avec l'autre. Il parle de « faute *blanche*, stérile, sans mémoire et sans effet qui s'évanouit dans les airs, au moment même où qu'on la commet, réalisant du même coup l'éternité inaltérable de la loi et l'éternelle jeunesse, l'éternelle disponibilité du pécheur. »<sup>973</sup>. L'éternité

<sup>969</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 646.

<sup>970</sup> Sur la différence entre *incestueux* et *incestuel*, nous renvoyons à l'ouvrage de P.-C. Racamier, *L'Inceste et l'incestuel* (1995), Paris, Les éditions du collège, 2008.

<sup>971</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 43.

<sup>972</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 558 : « moi j'écris dans la langue de ma mère ».

<sup>973</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, *op.cit.*, p. 118.



inaltérable est le corps de la mère, disponible et sa loi, celle du fils. Comment ne pas penser à « Ce moment à blanc (cette mort à blanc ? puisqu'on peut tirer " à blanc " » qui avait « la puissance sourde d'un inceste » évoquée par H. Guibert dans « L'Image fantôme »<sup>974</sup> ? Cette blancheur spectrale de la mère baignée de lumière, ce rituel de lavage de la mère ainsi libérée du père, ce maquillage de poudre blanche presque mortifère, cette omniprésence du blanc, couleur de l'infécondité et la virginité, n'est-elle pas précisément parer l'image de la mère d'une frigidité qui rendrait là tout à la fois supportable l'inceste et désirable le corps ?

Dans *Mallarmé*, allusion est faite à « nos grands-mères et [à] nos mères [qui] connaissaient le prix de la frigidité » face à des pères nécessairement « bourgeois raffinés et pervers [qui durent être] de fort petites natures », c'est-à-dire impuissants ou presque; ce sont les premières pages des *Mots*. La sœur devient non l'épouse du foyer mais « l'ange du foyer » avec tout ce que cela suppose d'indéfini et d'asexué. C'est manifester pour l'autre sexe « une haine peureuse » comme ces moines du XIII<sup>ème</sup> siècle auxquels doivent s'identifier ces nouveaux clercs que sont les poètes du siècle de S. Mallarmé. En évitant la réciprocité, comme s'il fallait se garder des pulsions féminines, le baptême sororal impose des vertus qui sont « la simple négation des instincts féminins », une manière, dans cette confusion sartrienne et mallarméenne de confondre la sœur et l'épouse, de conjuguer érotisme et inceste. Faire d'une épouse une sœur revient à « métamorphos[er une] liaison charnelle en lien de sang ». On ne fait plus l'amour « à la femme qu'on aime » mais à la « mère de ses enfants » !

La « douce chair glacée » de l'épouse de Mallarmé, Marie, évoque Anne-Marie, la mère de Poulou. L'épouse prend le titre de « sœur » : « L'amour distingué se pare volontiers des plumes de l'inceste. S'il faut absolument coucher avec une femme, pour l'amour de Dieu, couchons avec nos sœurs »<sup>975</sup>.

---

<sup>974</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 16.

<sup>975</sup> J.-P. Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, op.cit., p. 74-75.

La formule provocatrice rappelle celle des *Mots* : « Frère, en tout cas, j'eusse été incestueux [...] J'ai commis la grave erreur de chercher souvent parmi les femmes cette sœur qui n'avait pas eu lieu »<sup>976</sup>.

Selon A. Robbe-Grillet, l'écriture littéraire est « criminelle par nature »<sup>977</sup>. Et, dirions-nous, le crime est, par nature, littéraire. Face à la vie consciente, à l'ordre établi et à ses censures, A. Robbe-Grillet oppose le fantasme sexuel<sup>978</sup>. Ce fantasme est de neige à l'image de l'univers corporel de Guido Crepax « La virilité se porte marquée, comme la féminité se porte lisse ; l'une et l'autre sont d'une même solidité à toute épreuve, immobiles et intemporels. ». Il est « inusable », c'est-à-dire précisément inscrit dans une ligne de gratuité qui le fait disparaître au moment même où il apparaît. Nous sommes dans « l'instant » et dans la « pureté totale » : « le cri de douleur n'y est plus que quelques lettres encerclées par une bulle immobilisée à son tour dans la même blancheur, la même fixité, immortel et transparent comme une note de musique. »<sup>979</sup>.

Le fantasme, « folie du désir », ne se réalise pas. Il ne peut tenter d'exister qu'à travers le simulacre ou l'œuvre d'art qui joue alors un rôle cathartique. Théâtre du crime semblable aux jeux du cirque romain, aux supplices de l'Inquisition<sup>980</sup> ou à ce « grand théâtre populaire des fantasmes criminels, où l'inceste, le parricide, le sacrifice des vierges, l'assassinat et la dégustation des enfants, étaient régulièrement représentés sur la scène publique, devant des braves jeunes gens et pères de familles qui se lavaient ainsi des spectres dont ils étaient les hôtes plus ou moins inconscients. »<sup>981</sup>. A. Robbe-Grillet s'attaque à « Monsieur X »<sup>982</sup>, aux « censeurs »<sup>983</sup> qui, à l'image de cet américain, dans les

---

<sup>976</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 47.

<sup>977</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 169.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 194-195.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 195.

plus belles années d'Hollywood, avait censuré les nombrils des actrices cependant que, secrètement, il collectionnait une multitude de photographies de nombrils féminins. Ainsi, Nicola Remi ou Remigius, inquisiteur pour la région de Nancy ayant fait brûler plus de huit cents magiciens ou sorcières avait-il confessé ensuite avoir servi lui-même le diable depuis son adolescence<sup>984</sup>. Le censeur, au contraire de l'écrivain tel D.-A.-F. de Sade ou A. Robbe-Grillet lui-même en interdisant ces « images sales »<sup>985</sup>, les dénonce en lui et, les refoulant, court le risque de les voir surgir sous les auspices les plus réalistes et les plus sordides.

D.-A.-F. de Sade, pour exemple, au tribunal révolutionnaire, trop clément fut renvoyé à ses écrits licencieux. L'œuvre censurée ou arborant une prévention morale formelle, le documentaire naturaliste censément dénonciateur à l'image de *L'Amour violé* prendra une valeur pornographique proportionnelle au secret et à l'interdit qu'elle recouvre. Le fantasme s'épanouit à l'ombre de la loi et disparaît à la lumière. Ainsi, le puritain ou le censeur, méconnaissant les fantasmes qui le hantent se trouvent pris au risque de Macbeth de « " réaliser avec leurs mains ces étranges choses avant de les avoir mises à l'épreuve dans leur tête " »<sup>986</sup>. Par cette référence, le crime littéraire s'avoue être un parricide. L'utilisation du simulacre littéraire se justifie en cela qu'il est le lieu de l'absence de la loi du père. Lieu cathartique qui exclue la mise en actes comme s'il n'existait qu'une alternative. De fait, le père est Monsieur X, un censeur ou un puritain, c'est-à-dire une instance caricaturale de la loi dans la mesure où il ne peut être que répressif.

L'écriture littéraire défoulant les pulsions inconscientes se substitue à la psychanalyse dans le registre du parricide. L'analyste devient alors ce censeur ou puritain qui, par son œuvre répressive, suscite le crime comme il suscite la névrose : thème propre à l'autofiction. A. Robbe-Grillet ne boude pas ce plaisir

---

<sup>984</sup> R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 206.

<sup>985</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 196.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 197.

d'ironiste quand il affirme « sans l'avoir prémédité, [être] du côté inattendu de la pédagogie civique et de l'efficacité préventive ! »<sup>987</sup>.

D.-A.-F. de Sade illustre parfaitement le propos. Licencié et criminel en littérature, il s'avouera presque trop clément et humain dans la réalité. Or, nous supposons que, plus que la qualité des crimes, ce qui prouve la prégnance de la loi et son déni, c'est précisément la nature littéraire du crime. Il est virtuel ou gratuit. Il est un érotisme « à blanc », c'est-à-dire un désir qui ne se joue que dans l'espace du simulacre. La sexualité autofictionnelle est avant tout littéraire. Elle est l'acte même d'écrire. Le caractère criminel du fantasme comme du désir de l'autofictionnaliste ne serait, précisément, de n'être que de neige et de ne s'inscrire dans aucune réalité.

La référence à Macbeth n'est pas comparable à celle de Don Juan. Dans la pièce shakespearienne, Macbeth agit avec Lady Macbeth, sa femme-mère dont l'hystérie est essentielle. Elle fait de lui une victime du parricide plus qu'un héros. Ainsi, Don Juan est évoqué dans le premier volume des *Romanesques* cependant que Macbeth apparaît dans le second volume. La tonalité n'est pas la même. Le simulacre de la sexualité, sa nature imaginaire fait écho à la formule ironique qui est au cœur de l'œuvre de *Macbeth* rappelant la formule autofictionnelle : « Nothing is but what is not » (I, 3, 139-142) ou rien n'est que ce qui n'est pas.

La formule shakespearienne est « le pendant dans l'ordre du langage de ce qu'est l'irresponsabilité dans l'ordre éthique : elle représente le mal radical ». A travers ces mots, les sorcières signifient que la différence entre les contraires s'abolit détruisant l'ordre du langage. Symboliquement, l'ordre du langage est lié inexorablement à la différence des sexes et au caractère fondateur de la loi du père dans cette différenciation<sup>988</sup>. Les sorcières de Macbeth sont neutres. Ni elles ne mentent, ni elles n'annoncent la vérité. Précisément, elles confondent les

---

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>988</sup> J. Mervant, *Être ou ne pas être né d'une femme - La tragédie de Macbeth -*, op.cit., p. 45-47.

deux registres conduisant le héros à se perdre. A partir du moment où les mots trahissent, le désir se trahit. Le désir de Macbeth de tuer Duncan, d'entrer dans un régicide. La force et la violence dont use Macbeth pour se substituer à ce père est dérisoire en ce sens où elle ne fonde sa légitimité que sur sa propre loi. Ainsi, est-elle destinée à subir la formule autofictionnelle : la bataille gagnée est celle qui est perdue. Le gain de Macbeth est sa perte de sorte que le crime prend sa véritable nature littéraire. Il est « à blanc » et gratuit. Il n'a d'ailleurs nulle progéniture. Ce « *fil*s » Macbeth, dont on remarque l'absence de filiation semblable en cela à Don Juan, se compare à Tarquin : violeur de toutes les lois et traître à sa parole. Ce tyran qu'il tue, c'est lui-même<sup>989</sup>.

### 3-L'image fantôme

« Citadelle éphémère, à combien d'équinoxes à venir résistera ma batterie sans canons ? » A. Robbe-Grillet<sup>990</sup>.

Dans la perspective critique de l'autofictionnaliste, le degré de « vérité » est assimilé à un coefficient de soumission de l'autobiographe à une instance patriarcale. *A contrario*, l'authenticité autofictionnelle semble liée à son degré d'insoumission. Nous nous interrogerons sur les limites d'une telle systématisation en ce qu'elle maintient au cœur de la question de l'identité et de la vérité un rapport politique au père. Qu'il soit de soumission ou d'insoumission, voici, semblablement, les deux versants d'un même écueil. M.

---

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 43 : « Il croit devenir roi, mais il n'en est que l'ombre. Car le roi est le garant de toute parole que l'on engage : c'est devant lui qu'on devra en répondre, en ce qu'il représente la justice. Tuer le roi avec la prétention de prendre sa place c'est, au-delà du crime, refuser toute justice humaine, puisqu'on se met en position de devenir un juge qui ne serait pas soumis à la loi [ : ] brutalité policières et terrorisme sont les deux faces d'un même symptôme social, celui d'une légitimité usurpée ou contestable qui doute d'elle-même et s'enlise dans des fantasmes de persécution d'autant plus menaçants qu'elle est elle-même plus persécutrice de l'ordre social. ».

<sup>990</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 144.

Foucault, à partir de l'exemple cynique, évoque le militantisme révolutionnaire comme un témoignage par la vie sous la forme d'un style d'existence en rupture avec les conventions, les habitudes et les valeurs de la société. Ce serait l'autofictionnaliste affirmant par son écriture le scandale de la vie révolutionnaire. Mais M. Foucault suggère un nouvel objet d'étude auquel il ne s'attardera pas : « comment l'idée d'un cynisme de la vie révolutionnaire comme scandale d'une vérité inacceptable s'est opposée à la définition d'une conformité d'existence comme condition pour le militantisme dans des partis qui se disent révolutionnaires »<sup>991</sup> ? La vie de l'autofictionnaliste doit être dans sa forme même objet d'une rupture avec toute autre forme de vie qui serait celle d'un ordre patriarcal. Cette vie d'artiste doit être œuvre d'art elle-même, manière de reprendre ce principe cynique de la vie comme rupture scandaleuse par où la vraie vie se manifeste. La question se pose alors de la conformité ou non de la vie de l'autofictionnaliste à sa visée tout à la fois artistique et politique. L'autofictionnaliste peut-il avoir une vie tout à fait semblable à celle des autres ? N'y a-t-il pas injonction à reprendre et à faire valoir dans sa vie pris comme objet et même comme *pro-jet* artistique une représentation inversée des valeurs autobiographiques ? En quoi la contestation anti-institutionnelle devient-elle paradoxalement institutionnelle ? Et, dès lors, qu'en est-il de sa revendication d'authenticité ?

A la perspective politique de l'autobiographe sur lui-même semble s'opposer la perspective artistique de l'autofictionnaliste. Ce n'est qu'une apparence et il nous faut appréhender l'iconolâtrie de cet iconoclaste, c'est-à-dire toute la politique de son art. L'autofiction, entreprise de déconstruction autobiographique, se constitue en modèle négatif et postule que le mensonge est l'énonciation première du sujet. Tout mensonge institué en un premier mouvement doit être destitué en un second mouvement de sorte qu'il faille retrancher sans cesse un mensonge à un autre constituant une sorte de trou noir

---

<sup>991</sup> M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 172.

à l'image de Geringa qui, dévorant ses bords, ne cesse d'accroître son périmètre négatif. Soustraction et non somme est faite de tout ce qui n'est pas le sujet à travers ce moi négatif progressant, à la manière d'une spirale, vers un absolu de vérité, de fait, négatif où rien du sujet n'est que ce qui n'est pas. S'oppose à ce modèle négatif, le modèle positif d'un héros autobiographique qui serait ce père, dont l'autofictionnaliste-fils tente désespérément de se départir, progressant vers une vérité positive où tout du sujet est que ce qui est. Plutôt qu'à s'intéresser en un débat sans fin sur l'inscription de l'autofiction dans tel ou tel genre, il nous semble qu'il faille davantage comprendre les mobiles de ce mouvement négatif et, par une position de déport, véritablement cerner les finalités de l'autofiction.

Toute la rhétorique gauchiste de l'autofictionnaliste-fils semble être un cynisme participant d'un discours politique de promotion qui serait celle d'une écriture libérée de la censure autobiographique. Si vérité il y a, elle s'inscrirait sans doute dans ce mouvement fantasmatique d'opposition par lequel le fils se rend irréductible au père. Encore faudrait-il comprendre comment, à un degré second, il agit réellement. Ecrire le secret, faire vœu d'une authenticité plus grande semblant ainsi dépasser l'autobiographie n'est pas à proprement un leurre au sens d'*appât* si ce n'est dans quelques figures se ruinant d'elles-mêmes. La notion de « leurre » appartient à la perspective de l'autofictionnaliste sur l'autobiographie dans son discours de promotion, ces figures gratuites y participant. Mais c'est un argument politique tendant à renforcer une autre stratégie qui est celle du caractère indécidable du propos autofictionnel. L'indécidable n'est absolument pas le leurre. Il est précisément l'impossibilité constitutive de savoir si le propos est un leurre ou pas.

L'iconoclasme participe d'une écriture du secret dont la finalité n'est pas le dévoilement mais au contraire la construction du secret. L'autofictionnaliste joue cet « autobiographe » nouveau, comme l'on parlerait songeant à A. Robbe-Grillet d'une Nouvelle Autobiographie, plus autobiographe que ce père

autobiographe lui-même. Mais l'indécidable précisément neutralise tout regard sur cette écriture du secret de sorte que l'autofictionnaliste semble laisser dans l'indécidable la figure de nouvel autobiographe qu'il joue. On ne sait si son écriture du secret est un leurre ou pas. Ainsi, semble-t-il nourrir sa légende personnelle et semble-t-il construire en de multiples secrets indécidables, dont certains sont éventés pour ajouter à la crédibilité du propos, une énigme qui ne cesse de croître et d'augmenter le périmètre d'un moi négatif à l'image de Geringa.

Ce rapport érotique au corps se transmue à celui du texte et du savoir sur soi. Dans ce champ autobiographique, Don Juan semble en venir à incarner Faust. Mais Igéa, déesse grecque, cette « douteuse Ariane » accueillant Jean Robin, romancier et cinéaste, est à ses côtés non pour le guider mais pour l'égarer affirmant qu'il cherche « l'immortalité, l'éternelle jeunesse, la survie non de l'âme mais du corps glorieux » de sorte que l'identité de l'autofictionnaliste ne peut être que ce « Faust » ou « Docteur Faust »<sup>992</sup> cherchant à s'égarer, à s'obscurcir ou à se rendre sans cesse plus énigmatique encore : une figure d'anti-Faust !

Pour Faust, renoncer à la maîtrise intellectuelle serait ne plus exister comme pour Don Juan, renoncer à la maîtrise d'une jouissance phallique serait disparaître tout à fait. L'association des deux personnages à la figure de Satan ou du Diable n'est pas vaine. Les deux personnages aspirent à égaler la toute-puissance de Dieu. Le conflit politique au père fonde leur incapacité à être satisfaits. Faust aspire à cet au-delà qui n'est pas encore saisi par les mots, à cette pensée qui n'est pas encore formulée. Il ne cesse de souffrir pour cette connaissance dont les limites sans cesse reculent. L'autofictionnaliste face à cette figure paternelle du psychanalyste est-il dans une position similaire ? Certainement pas. Voudrait-il égaler le père et s'y substituer par une auto-analyse sans fin ? Non plus. Si la finalité est de sans cesse réduire la différence,

---

<sup>992</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 134-136.



le féminin, l'autre, elle se joue non sur le terrain de la connaissance mais de la *mé*-connaissance. La « Nouvelle Autobiographie » est « consciente de son inconscience ». La formule paradoxale affirme que l'écriture autofictionnelle se nourrit d'un centre-vide qui doit rester une « impossibilité constitutive » en cassant sans cesse le mouvement, tentant sans cesse de traverser ce qui la mine et de le dépasser. Mais l'inconscient ici s'appartient au même titre que la jouissance pour Don Juan. Il est ce noyau d'éternité au cœur de l'être qui, interdit d'accès, pérennise le mouvement perpétuel de conquête de soi. Il faut peut-être éprouver cette loi aveugle pour être certain de sans cesse la conquérir.

Ce qui fait différence étant ce qui fait différer la jouissance de savoir, l'écriture autofictionnelle serait donc un duel qui ne connaît aucune fin semblable à la jouissance sans limites d'un fils sans père ou d'un homme sans nom. L'autofictionnaliste-fils, tel un patient hystérique face à son lecteur-analyste, ne cesserait de s'esquiver par une somme continue de faux-semblants, de parcours labyrinthiques, « des structures foisonnantes qui à mesure se dérobe, grillées d'avance à la fois par le canevas dont on aperçoit les fils et par le feu qui les dévore » dont la seule finalité serait de sauvegarder le foyer de son désir ? Certes, les structures foisonnantes se grillent d'avance mais c'est pour que d'autres prennent toute leur valeur énigmatique par le jeu de l'indécidable. Ces structures s'annulant d'elles-mêmes amorcent une stratégie se jouant à un degré tout à fait second. De la sorte, il ne faut pas s'intéresser à la seule gratuité de l'écriture autofictionnelle somme toute sporadique mais au fait que cette gratuité entre dans une stratégie visant à appâter le lecteur et à le perdre un peu plus.

Cesser de différer serait admettre la différence et poser un sens ainsi qu'une satisfaction là où la loi imposerait non l'innommable mais le nommable. Certes, la féminité de l'autofictionnaliste n'est que le signe symbolique de son aversion au père et à sa loi de sorte que la « Nouvelle Autobiographie » s'écrit sur les ruines de cette loi ou sur « le sommeil du Grand Architecte vaincu » pour faire

référence à ce dieu laïc de la franc-maçonnerie<sup>993</sup>. Cependant, le vœu d'authenticité s'ancre dans l'indécidable. Il faut donc tenter de comprendre en quoi l'autofiction semble offrir une image fantôme en construisant un moi dont le caractère énigmatique semble être la seule fin.

Dans cette troisième partie, « L'Image fantôme », nous verrons comment il se dessine une figure d'anti-Faust. La posture réfractaire de l'autofictionnaliste-fils face au père-autobiographe laisse croire à une authenticité libérée de la censure patriarcale. Essaimant quelques figures gratuites, elle appuie sa critique d'une autobiographie du leurre. Ce faisant, elle semble appâter ainsi le lecteur tendant à nourrir et à conforter une stratégie de l'indécidable se révélant être davantage une écriture du secret que du dévoilement.

Il nous faudra comprendre comment l'autofictionnaliste dans sa promesse autobiographique, se déclarant plus intègre que ces pères-autobiographes eux-mêmes, construit à travers la dramatique politique du père et du fils la figure séduisante d'un ultra-autobiographe. Nous nous demanderons en quoi cette dramatique politique du fils et du père offre un statut légitime au couple de l'ultra-autobiographe et du lecteur de sorte que la stratégie de la promesse autobiographique ancrée dans l'indécidable puisse agir pleinement dans cette écriture autofictionnelle du secret. En effet, en quoi la posture du Neutre, ennemi de la prédication, fait-il de l'écriture autofictionnelle un corps autobiographique anorexique de sorte qu'à mesure que l'énigme croît et que la légende s'écrit, le corps autobiographique tend à disparaître ? Enfin, le blanc semble être l'espace auquel aboutit le Neutre. L'innocente blancheur n'est-elle pas le renoncement au désir faisant du corps autofictionnel un corps coupable de sorte que le secret, agissant comme la culpabilité, ne cesse de blanchir le texte jusqu'à l'absence ?

---

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 17.

### 3-1-L'ultra-autobiographe

L'écriture de *Mes Parents* contient en germe ce drame du lien, de la « congénitalité » comme « origine de la souffrance »<sup>994</sup> ou souffrance de l'origine : « Tout ce qu'il y a de plus affreux en moi, de plus petit me semble hérité d'eux. »<sup>995</sup>. Au même titre que la psychanalyse s'empare d'un récit autre pour qu'elle puisse parler<sup>996</sup>, l'autofiction s'empare du récit factuel de la vie des parents pour construire un autre récit. Cette souffrance d'hériter, de naître avec ce qu'il y a de plus petit laisse augurer de la déception du fils à appréhender la réalité du père. A l'origine de l'écriture autofictionnelle se rencontre toujours la genèse d'un « mensonge ». H. Guibert écrit pour Suzanne ce « livre de l'infamie »<sup>997</sup> que contient « le récit de la mesquinerie ». Suivant le titre, ce sont à propos des parents de l'auteur, « certains de leurs mensonges et de leurs bassesses oubliés »<sup>998</sup>. Ce « mensonge » est celui de l'amour entre le père et la mère. L'illégalité du père vient en rétorsion. Le thème de la gratuité du désir à travers son homosexualité imputé au fils par le père est ici retourné contre ce dernier par l'évocation de sa cupidité, l'argent semblant être sa principale motivation. De même, l'aspect insane de la sexualité du fils que le père, vétérinaire « sanitaire », vise à corriger est annulé par la manière dont il est qualifié par Suzanne dans son récit car il est le père « malpropre » en quête de l'argent « sale »<sup>999</sup>.

A l'illégalité du père fait écho l'é-normité de la possession maternelle, du rapport « charnel »<sup>1000</sup>. Curieuse évocation du « sein » qui succède dans *Mes Parents* à celle d'une visite dans l'atelier d'un peintre qui lui montre des nus de femme. Le narrateur remarque la grande violence de « grands coups de

---

<sup>994</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 156.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>996</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.*, p. 133.

<sup>997</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 124-126.

pinces méchantes » qui plus qu'une ivresse érotique rappelle la rage. De fait, les mots « les plus tranchants » de Louise qui confesse au narrateur l'ablation du sein de la mère, résonnent d'une manière singulière. Pour que la relation charnelle opère, il faut qu'elle soit mise à distance et littéralement désincarnée ou tranchée. Ainsi, le récit de l'amour est-il également un récit de l'ablation, de l'amputation, de la réduction du corps. Le mot « sein » est décrit par le narrateur comme un mot tabou, qu'il n'écrit pas, tient à distance de ses doigts. L'amputation dit quelque chose de l'impossibilité de rompre.

Dans *Mes Parents*, la possession de l'enfant comme un capital vital à gérer est associée à la mère, « cette femme si désemparée » dont le babillage continu, maladie de la parole évoque une « maladie de la solitude ». « Désemparée » évoque étymologiquement une *dé-fortification*, un *dé-mantelement*. C'est également un terme de marine utilisé pour qualifier un navire désarmé que l'on a mis hors d'état de servir. De manière contiguë, sont évoqués les neuf mois horribles de grossesse et « ce désir hystérique » d'expulser l'enfant ou de le perdre en se faisant tomber dans les escaliers, autre image d'une *dé-gradation* de la mère par le père qui l'aurait forcée à l'enfantement. Ce drame de la naissance comme origine de la souffrance est celui du lien incestuel. Les provocations du fils face à la mère<sup>1001</sup> ne sont jamais que l'expression de sa rage face au mensonge parental, au désir d'expulsion de la mère, à cette compassion face à l'enfant nouveau-né comme origine de l'amour. Le narrateur se demande alors si les « “ contractions, [les] tentatives d'expulsion, [les] jeûnes prolongés, [les] ivresses [ne l'auraient pas ainsi] cassé, déformé, enfoncé ? ... ” »<sup>1002</sup> : le mensonge parental serait à l'origine de ce *pectus excavatum*, image dans la perspective du fils de sa castration face au père. Castration ou absence en son cœur qui n'est

---

<sup>1001</sup> H. Guibert, *Mes Parents, op.cit.*, p. 125 : « “ Tu avais peur que je tombe de la table, mais mon corps m'appartient totalement [...] si ce corps je veux le laisser tomber demain, mais d'une fenêtre, tu n'aurais rien à dire ” » ou « “ Je n'imagine rien de plus cruel que d'avoir un enfant. Si moi j'en avais un, je serais encore pire : je le violerais, je le tuerais, je ne le laisserais pas m'échapper... ” ».

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 126.

autre que celle de la loi ou du père l'abandonnant à une toute-puissance qu'il ne cesse, s'incarnant en victime, de projeter sur le père.

Avec l'effondrement du père naît l'incrédulité du fils. Croire en une vérité, en une réalité, en un sens demande que le manque soit signifié : « le problème, c'était plutôt l'excès d'amour »<sup>1003</sup>. Dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, à l'évocation de cette « mort de Dieu » à travers « les ruines de la vieille Europe écrasée sous les bombes, [...] la ruine parallèle de ce que représentait à mes yeux notre droite maurassienne, [...] l'échec sanglant répété (depuis la guerre de Vendée jusqu'aux camps d'extermination nationaux-socialistes) du bel humanisme des Lumières [...] cet effondrement général » suit sans discontinuité l'évocation de la mer mauvaise et sans doute, symboliquement, celle de la mauvaise mère. La citadelle corinthienne luttant contre les flots déchaînés, les « heurts en coups de béliers successifs » fait émerger le souvenir d'un jour de tempête à Saint-Jean d'Acre, un « château fort défiant les siècles », avatar du « passé historique » et des « maisons natales » anéanties sous les bombes de la Seconde Guerre mondiale, dont les murs finissent « disloqués, déchus en tout sens dans des postures grotesques, malmenés encore par d'inlassables paquets de mer, engloutis sous les tourbillons ruisselants d'écume... »<sup>1004</sup>. A la mort de Dieu, « ce château-fort défiant les siècles » dont les remparts finissent « déchus » fait écho l'image de la citadelle (ou de l'autofictionnaliste-fils) résistant aux assauts répétés de la mer, cette mère démon, vampire, succube évoquée dans *Mes Parents*.

Ce fils, « citadelle sans canons », est à l'image de l'effondrement du père dans le discours de la mère. C'est avec ce père, la ruine de « l'ancienne suprématie du sens - aboli bibelot - », du réalisme et de la vérité. De même que Dieu est mort, « l'âge héroïque de la croyance est révolu » et l'on ne peut que dire adieu aux héros et aux beaux chevaliers en armure blanche : « Adieu

---

<sup>1003</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, op.cit., p. 311.

<sup>1004</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 142-145.

Gauvain, adieu Lancelot, Galaad, Corynthe, adieu Sigurd et Brunehilde, Perceval le Gallois, Arthur de Bretagne... »<sup>1005</sup>.

Le rapport à la vérité semblerait entrer dans l'exacte structure du désir. A lire S. Doubrovsky, il nous semble en être de l'hystérie de M. Proust comme il en serait de celle de l'autofictionnaliste<sup>1006</sup>. Ce narcissisme négatif s'ancre dans l'archéologie de son désir. Elle structurera ce rapport à la réalité d'une image de lui-même, ne cessant de défaillir. Le « UN-EN-DEUX » le condamne au « TOUT-EN-UN » ou au DEUX-EN-UN, l'un et son contraire<sup>1007</sup>. De même que S. Doubrovsky fut tout pour sa mère, elle est tout pour lui. Elle l'a comblé au-delà même de tout désir, c'est-à-dire avant même qu'il y ait un désir. De fait, l'assomption du manque sans lequel il n'y a pas de désir n'existe pas chez l'auteur. Il est dans l'urgence d'un besoin qui récuse tout manque et, ce faisant, dans le déni d'un désir qui lui assignerait une place propre. Cette impossibilité du manque le condamne à errer<sup>1008</sup> à la quête d'une complétude sans fin. Le réel contient du manque. Accepter le manque, c'est être entier, dans le réel. Le tout, la perfection du tout possède une partie dans l'imaginaire puisque rien n'est tout. De fait, l'auteur, dans la quête de ce reste imaginaire, sera sans cesse dans

---

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

<sup>1006</sup> S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 44 : « *Il n'est que le désir de l'autre* [de sorte que] en fait d'amour, *il n'y en a jamais assez* pour satisfaire la demande (de même qu'il n'y a jamais assez de vérité pour combler " les grands intervalles en blanc " du mensonge et du faux-semblant, amour et vérité devant, en vertu d'une logique semblable, être totaux, pour être) - d'un autre côté, on peut dire l'inverse. D'amour, *il y en a toujours trop*. Contradiction insoluble, qui fait le nœud du tourment essentiel où, ligoté, le Narrateur se débat. Dans l'exacte proportion où il a besoin d'être " nourri " par l'Autre, cette nourriture aliénante est ce qui l'empêche d'être soi [...] : besoin de l'amour de l'Autre, qu'on est incapable d'aimer, par quoi ce qui remplit le moi, c'est cela même qui l'expulse. ».

<sup>1007</sup> S. Doubrovsky, *Fils, op.cit.*, p. 297-298 : « Quoi qu'on fasse. Il faut toujours REGRETTER. L'INVERSE. Si on est un. On se mutile. Etre multiple, on se disperse. Faudrait pouvoir désirer tout. A la fois, ensemble. Pour se sentir exister. Y a d'existence. QUE TOTALE. Une existence complète n'existe pas. Le présent, du fragmentaire. Les instants sont successifs. On est par parcelles. Pour être ENTIER. Faut vouloir être. CE QUI VOUS MANQUE. Normal, c'est logique. EN MÊME TEMPS QUE CE QU'ON EST. Vie réelle. Moitié de vie. Veux L'AUTRE MOITIÉ. Elle est. DANS L'IMAGINAIRE. J'ai donc pas de place réelle. ».

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p. 296 : « Chasseur d'images. Au miroir. Qui va à la chasse. Perd sa place. Perdu la mienne. A tout jamais. Depuis toujours. N'en ai nulle part. Je cours après. Du loufoque, du frénétique. Travail d'Hercule. Du Sisyphe. Décisif. Suis résolu. A M'EN FAIRE UNE. ».

le refus de toute frustration<sup>1009</sup>. Puisque que le fait que rien n'est tout est inacceptable, tout ne sera jamais que rien<sup>1010</sup> et, à l'auteur, de combler là une frustration sans fin : « MA PLACE. N'EST JAMAIS LA MIENNE. J'existe. LÀ OÙ JE NE SUIS PAS. Là où je suis, J'EXISTE PAS. »<sup>1011</sup>, traduction de la célèbre formule lacanienne<sup>1012</sup>.

La mère laisse en lui une empreinte à travers laquelle, il se sent, refusant indéniablement ce manque premier, à moitié vivant<sup>1013</sup>. Il ne peut vivre sans elle comme il ne peut vivre avec le manque, c'est-à-dire avec elle (ou avec son substitut) dans cette différence qui fait loi<sup>1014</sup>. C'est une leçon qui n'a pas été apprise. A chaque conquête sur le réel (et nous songeons de manière exemplaire aux conquêtes amoureuses. Don Juan et ses autres avatars reviennent sous la plume de S. Doubrovsky comme sous celle d'A. Robbe-Grillet : Casanova<sup>1015</sup>, Don Juan, Valmont<sup>1016</sup>...), un pan d'imaginaire se soulève. Et c'est l'exil<sup>1017</sup> vers cet imaginaire complétif<sup>1018</sup> comme vers le tout de la mère : partout et nulle part ou pris dans l'étau de l'entre-deux<sup>1019</sup>. Il désire toutes ces femmes<sup>1020</sup> comme il

---

<sup>1009</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre, op.cit.*, p. 174 : « Au lieu de m'incliner devant l'inévitable, je suis mes inclinations. Où qu'elles me mènent. A ma perte. Je le sais. Le sens. Je n'y peux rien. Je dois boire ma folie jusqu'à la lie. ».

<sup>1010</sup> S. Doubrovsky, *Fils, op.cit.*, p. 300 : « Si je désire. L'IMPOSSIBLE. Si je veux TOUT. Du moment que je n'ai pas TOUT. Il y a quelque chose. QUI MANQUE. ».

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>1012</sup> J. Lacan, *Ecrits I, op.cit.*, p. 515 : « je pense où je ne suis pas ; donc je suis où je ne pense pas. ».

<sup>1013</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé, op.cit.*, p. 216 : « La moitié de mon existence s'est évanouie. Je suis plus qu'à moitié mort de mon vivant. ».

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 381 : « Désirée, adorée, au tréfonds des fibres. Détestée aussi, forcé. De ne pas être uniquement à moi. ».

<sup>1015</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre, op.cit.*, p. 165 : « feu Casanova, avec yeux de vieux, rougeoyants, larmoyants, qui dégoulinent de chassie nostalgique. Stupide, sans pouvoir bouger, cloué au sol. Ma dégradation me transperce. ».

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 198 : « pour pousser plus avant sur la carte du Tendre, plus tard, même à la Valmont, même à la hussarde, séduction subtile, assauts foudroyants, il fallait vaincre, don Juan sans résistance n'est plus irrésistible ».

<sup>1017</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé, op.cit.*, p. 220 : « Je m'exile de moi-même en permanence, je suis en perpétuel exode. ».

<sup>1018</sup> S. Doubrovsky, *Fils, op.cit.*, p. 298 : « Vie réelle. Moitié de vie. Veux L'AUTRE MOITIÉ. Elle est. DANS L'IMAGINAIRE. ».

<sup>1019</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre, op.cit.*, p. 26 : « Voilà une fois de plus, je me retrouve coincé dans les mâchoires de l'entre-deux », p. 35 : « Une fois de plus, je me dédouble, je me démembre. Jamais pu me rassembler sous le même moi », p. 38 : « L'homme est resté [...] schyzé », p. 111 : « Lénine disait : la réalité est tête. Certes. Mais le principe de plaisir l'est tout autant. Du coup, ils s'entrechoquent. Je suis pris dans l'entre-deux. Dans un étau qui me comprime, m'opprime. L'étau, c'est moi. », p. 121 : « Julien-Serge, France-Amérique, toujours été coupé en deux ».

n'en désire aucune. Il ne peut faire manque en lui face à l'autre qui doit être ce regard totalisant. Ainsi, face à l'oncle, comparable à Hercule, il est Sisyphe<sup>1021</sup>. Dans cette nécessité du regard de l'autre totalisant, pour être à la hauteur, il faut soulever une femme, c'est-à-dire la séduire et que, narcissiquement, elle lui renvoie ce regard maternel. De même que le père est absent du couple mère-fils, la réciprocité avec l'autre n'existe pas. Besoin d'être rempli comparable à une « féminité » qui serait pour le narrateur le symbole de sa toute-puissance, « la femme, c'est moi, si creux, si vide, si avide d'être rempli » face à cette autre nécessairement « virile »<sup>1022</sup>. S'il est absent, tenant-lieu de l'autre, il est « l'homme debout, l'Homme avec un H majuscule »<sup>1023</sup> tout à la fois indétrônable et dénié, « un bûcheur, un lutteur » face à ce fils qui serait de l'ordre des « chiffes, [...] des mous, [...] des mollusques »<sup>1024</sup> : caractère manichéen des termes traduisant l'insupportable présence de l'interdicteur, de celui qui vous tire en arrière, vous censure ou vous retient à l'image de la loi ou du passé. Ainsi, la jeune femme séduite le lâche ou le laisse tomber, l'auteur étant comparable au rocher de Sisyphe car, trop insatisfaite, elle ne peut supporter de le combler sans cesse et de manière univoque. Si sa mère le remonte le week-end, d'autres - non une autre - l'attendent la semaine : la fonction de ces « autres » qui ne seront jamais la « même » est bien de substitution et nécessairement vouée à l'échec et au jeu incessant de ce Don Juan-Sisyphe boulimique qui, à chaque « passion neuve, met les bouchées doubles »<sup>1025</sup>.

---

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 185 : « Les femmes, je les veux pour moi, tout seul, entières. Je rêve d'un amour sans partage. », p. 121 : « Je les voudrais toutes ».

<sup>1021</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 155 : « Hercule, moi Sisyphe, suis si pesant à moi-même, et si vide, ça ne s'exclut pas, la pesanteur c'est la vacuité, sans cesse à soulever mon rocher qui retombe, soulever une môme, la seule solution, je suis enfin à la hauteur, elle me lâche, il faut tout recommencer, bien sûr, j'ai mes week-ends avec ma mère, ça me remonte, me revigore [...] mais j'ai besoin d'en avoir d'autres. ».

<sup>1022</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>1023</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 102.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p. 135.



La structure du désir rejoint la structure narcissique, c'est-à-dire l'appréhension de l'image de soi, expliquant sans doute pourquoi l'érotisme est une figure autofictionnelle fondamentale. Le rocher de Sisyphe est à la fois l'auteur lui-même dans *Laissé pour conte* et son « roman » dans *Le livre brisé* de sorte que S. Doubrovsky poursuit un « Narcisse fictif, de roman en roman, [...] attelé à un travail de Sisyphe »<sup>1026</sup>.

Le portrait hystérique de l'autofictionnaliste tel qu'il est donné par S. Doubrovsky se retrouve dans la référence faite dans *Le Miroir qui revient* à ce penseur glissant tel que le décrit A. Robbe-Grillet. L'animalité, la délinquance, la névrose s'incarnant dans les topiques d'extrême-gauche par l'image de l'artiste constituent le portrait attendu de l'autofictionnaliste. Ainsi, au sujet de M. Proust, S. Doubrovsky dans *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, évoque « ce coup d'œil “ en rayon X “, ce regard “ radiographique “ qui saisit le vrai »<sup>1027</sup> semblable aux lunettes de Bibi Fricotin dans cette première section de *L'Image fantôme*, « Les lunettes à lire la pensée », dont l'auteur évoque ces deux pouvoirs : tout à la fois transpercer et déshabiller l'autre<sup>1028</sup>. L'évident érotisme des termes de ces deux pouvoirs, transpercer et déshabiller, n'est pas vain. Lire la pensée de l'autre serait comme en conquérir le corps et le faire jouir.

Derrière notre Faust-photographe se dissimule Don Juan. L'image est, en effet, « l'essence du désir »<sup>1029</sup>. Entendons qu'il s'agit par le regard photographique d' « écrire la lumière » ou de faire la lumière sur toute l'affaire, de percer à jour à la manière du psychanalyste ou du critique. R. Barthes à la question comme à la torture est en proie à la « pénétration critique ». L'« Oeil aigu » rappelle « l'œil bleu [...] Clair, vif », cette « Lueur bleu acier » qui brille comme une « vrill[e] ». C'est le regard sartrien qui pénètre comme une lame ou

---

<sup>1026</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op.cit., p. 366.

<sup>1027</sup> S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, op.cit., p. 93.

<sup>1028</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 9.

<sup>1029</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, op.cit., p. 89.

une flèche phallique. L'analyste est également, chez S. Doubrovsky, ce regard qui me regarde mais que je ne peux regarder car il demeure opaque : « Le regard change, tamisé, oblique, se dérobe [...] Le bleu acier miroite ». S. Doubrovsky est armé d'un « Jugement acéré » comme Akeret, d'une « attention aiguë » et face à l'analyste, il se plaît, par des « Jeux rituels » à être cette même surface miroitante et opaque : « On tourne en rond. En vrille. On ricoche aussi. A la surface. ». « En vrille » évoque les « vrilles [des yeux d'Akeret qui] brillent ». S. Doubrovsky provoque et rivalise sur ce thème<sup>1030</sup>. « On sonde Racine [pour l]e percer à jour. », même motif sartrien mais aussi guibertien de la pénétration, de la transparence et de la dépossession « agi » par le regard de l'autre. Les « nouveaux instruments [, les] outils modernes » sont ceux de la psychocritique dont Mauron, en père, apparaît comme l'initiateur. Il ouvre « la voie digestive » de l'oralité critique pour voir ce que l'autre a dans le ventre. Par rivalité et par rétorsion, ce sont les armes qu'utilise S. Doubrovsky face à l'autofiction d'Akeret sur Sacha Alexandrovitch dans les dernières pages de *Laisse pour conte*. Il est clair que l'association libre propre au style de l'auteur est relativement surveillée. L'opposition entre l'autofictionnaliste et le psychanalyste développe à mots peu couverts une rhétorique psychanalytique révélant la problématique œdipienne sous l'emprise de laquelle le fils semble être de sorte que l'auteur semble là dessiner avec ironie le portrait idéal d'un ultra-autobiographe.

La rhétorique gauchiste de l'autofictionnaliste face au père-autobiographe est de la même facture que celle de Don Juan dans sa promesse amoureuse : il est ce fils révolté plus intègre que les pères eux-mêmes. Le rapport à la vérité semble entrer dans l'exacte et inverse structure du désir de sorte que l'autofictionnaliste semble rivaliser avec le psychanalyste comme l'artiste face au politique. En effet, le psychanalyste semble être cet homme du dogme et de

---

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p. 155-157.

la vérité éternelle cherchant à figer la vérité en un quelque chose à laquelle non seulement l'artiste mais encore l'autofictionnaliste, par son hystérie, oppose une vérité glissante qui se réfuse au fur et mesure qu'elle se dit. Aux tenants de la castration, ses pères, l'autofictionnaliste oppose ce portrait attendu d'un fils, incapable du manque comme d'une censure qui serait pudeur et, ce faisant, impudique car incapable de mensonge. L'authenticité serait alors pulsionnelle. Au même titre que Don Juan face à ses conquêtes ne cesse de récuser le père, l'autofictionnaliste ne saurait que percer à jour ou mettre à nu. Pour reprendre la structure proustienne telle qu'elle est énoncée par S. Doubrovsky, dans ce rapport entre vérité et amour maternel, le livre de l'infamie, *Mes Parents*, serait le récit d'une déception. D'amour comme de vérité, *il n'y en a jamais assez*. Le père et la mère, soudain, apparaissent avec leurs failles. Ils ne sont pas tout et leur amour n'est pas tout. Le récit originel du mensonge parental signe ce besoin d'un récit plein. Or, le récit originel est lacunaire. Les parents n'étant pas tout, ils deviennent rien ainsi que la dédicace du livre « *A personne* » le souligne. Dès lors, le narrateur traque les « mensonges » et les « faux-semblants » qui font la matière du livre. L'impudique récit du fils viendrait lever la castration du père comme il lèverait la censure et, songeant à « L'Image fantôme », comme il libèrerait du manque comme du mensonge le lien à la mère.

Il nous reste à comprendre comment à travers l'instauration d'une dramatique politique opposant le père au fils cette promesse autobiographique sert une stratégie propre à l'autofiction.

### 3-2-Une écriture du secret

« L'écriture est aussi une tentative de maintenir à flot quelque chose qui a sans cesse tendance à couler, à se noyer : le secret. ». H. Guibert<sup>1031</sup>.

Dans les premières pages du *Miroir qui revient*, A. Robbe-Grillet évoque le programme du roman moderne en ces termes : « frustrer le lecteur, [...] l'appâter puis [...] le décevoir, [...] lui montrer sa place dans le texte en même temps [...] l'en exclure »<sup>1032</sup> : auto-annulation et meurtre symbolique du lecteur, critique assurément, porteur d'un regard, d'une fonction attributive menaçant de peser. Dans cet exercice cynique particulier de l'autofiction, l'œuvre de réduction se fait sur la loi elle-même et non sur le sujet, le cynisme appartient à une dramatique politique dans laquelle l'autofictionnaliste désire nous faire entrer. Ainsi, l'auto-annulation ou cette forme du suicide par lequel le narrateur ferait émerger l'authenticité de son être est une manière de promesse autobiographique associant l'illégalité de son propos à son degré de vérité. La psychanalyse ou la médecine pour H. Guibert, à travers ces figures davantage sadiennes ou totalitaires que réalistes, servent à l'instauration de cette dramatique politique. Toute la culture psychanalytique ou médicale de nos narrateurs est mise à contribution pour donner les termes d'un procès. Comme le souligne Stéphanie Michineau, dans sa thèse *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, l'autofiction est celle de minorités et davantage de profils d'exception abordant parfois des sujets à la limite du dicible<sup>1033</sup>. Ce caractère minoritaire, marginal qui appuierait l'indicible du propos participe bien évidemment de la

---

<sup>1031</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op.cit., p. 227.

<sup>1032</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 41.

<sup>1033</sup> S. Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, 2008, p. 56.

dramatique du fils impudique face aux pudeurs de l'ordre patriarcal. L'autofictionnaliste utilise des éléments réalistes et le caractère marginal de son propos pour servir une stratégie. A l'aune de la promesse donjuanesque, il lui faut pour que l'autre mesure toute l'authenticité et la singularité de son aveu traduire son caractère exceptionnel et impérieux.

Les données chiffrées des examens médicaux, les détails précis des effets du sida ou de son traitement dans l'œuvre d'H. Guibert, toute la rhétorique psychanalytique, ses références bibliographiques freudiennes ou lacaniennes, les références raciniennes de S. Doubrovsky propres à l'hystérie de Phèdre ou d'Hippolyte, les éléments du Nouveau Roman intégrés à la Nouvelle Autobiographie d'A. Robbe-Grillet, ses confessions sadiennes sont autant d'opérateurs qui instaurent une dramatique politique révélant un procès autobiographique. C'est là toute l'astuce de la machine autofictionnelle que de porter en elle son propre matériel critique qu'elle utilise de manière ironique. Son cynisme se situe donc à un second degré en cela que l'autofictionnaliste joue avec cynisme ce cynique mais en toute conscience et en déport du rôle qu'il incarne, contemplant de côté en quelque sorte le lecteur se laissant prendre au piège. Un piège, d'ailleurs, dont on ne saura jamais s'il en est tout à fait un ou pas. C'est là sa nature profonde et sa raison d'être : soutenir le désir du lecteur afin que l'énigme s'opacifie et que la légende s'écrive.

La structure aléthurgique de l'autofiction aux croisées d'un désir et d'un narcissisme défailants semble se définir par une intolérance extrême au manque : réduire ce dernier en se voulant irréductible ne cesse de le reconduire. Au même titre que l'animal politique ou le délinquant, le névrosé est ce portrait du cynique que l'autofictionnaliste tend au lecteur. Il faut entrer pleinement dans le discours de l'autofictionnaliste, se laisser séduire par une théorie expliquée avec une pédagogie sans failles de sorte qu'il nous mène précisément là où il le désire. N'oublions pas que S. Doubrovsky et A. Robbe-Grillet sont

également d'éminents professeurs. Pour « être une personne », le narrateur de *Laissé pour conte* a besoin « du regard de [sa] mère, sa voix grave, rauque ». Alterophile, le narrateur a besoin du désir de l'autre pour le ressusciter. Besoin de son désir et non de l'autre pour être soi, c'est-à-dire ce tout dans le regard de la mère qui ne désire que le combler : « *mon petit, as-tu besoin de quelque chose* ». On décèlerait dans le jeu cynique consistant à déplaire la rage de se tenir au-dessus du regard qui a cette possibilité de le juger satisfaisant ou non. Manière d'affirmer sa tyrannie à plaire justement. En évacuant la loi, l'autofictionnaliste évacuerait un manque à être qu'il ne supporte pas. Toute réduction de son être serait déplacée. Elle serait ressentie comme un anéantissement tant est fort son besoin d'être satisfait par l'autre qui ne sera qu'un substitut de la mère. Il lui est donc nécessaire de se dérober, de fuir le regard comme la castration, la vérité de son être constituant une enclave négative. Il est par une suite d'esquives, cet être qui se retranche sans cesse derrière ce qu'il n'est pas. Il se veut multiple, omnipotent et cela le condamne certes à la dispersion mais encore à promouvoir une mobilité affirmant qu'il n'est jamais à sa place puisque là où il est, il désire aussitôt être ailleurs, comblant sans cesse un manque insupportable avant même qu'il ne daigne apparaître. De sorte, nous sommes en quête de lui. De fait, il nous échappe. Le discours psychanalytique est donc un facteur de propagande. Il aide considérablement à la stratégie politique de l'autofictionnaliste en cela qu'il conforte la fuite du sujet. La psychanalyse est dans le même mouvement citée et déniée. Son explication simpliste est celle d'un narrateur qui a prévu son effet. Naturellement, le lecteur adhère à ce discours psychanalytique volontairement simple de sorte qu'il tentera de l'appliquer au propos autofictionnel. Puisque le sujet fuit, suivons-le ! Ainsi, à la manière dont on parle d'un tiers devant un ami pour lui suggérer indirectement, par analogie et tacitement sa situation, l'autofictionnaliste évoque cet autre dont il s'amuse à nous faire croire qu'il est lui.

Il fait une promesse autobiographique amoureuse sous couvert d'Œdipe. C'est une manière ironique d'utiliser la logique psychanalytique pour faire croire non seulement au pouvoir fusionnel de la confession, à sa transparence mais encore à sa mécanique irréductible : que le lecteur devienne lui et qu'il devienne le lecteur. Pour S. Doubrovsky, plaire par l'autofiction revient à ce que le couple archétypal (la mère et le fils) se reconstruise. La séduction ne serait pas de l'ordre de l'indécidable promesse donjuanesque mais davantage du don. Il veut que celui qui lit - la mère - soit lui. Que les mots pénètrent le corps, les fibres de ce lecteur<sup>1034</sup> afin qu'il y ait communion. Comme l'écrit S. Doubrovsky dans *Le Livre brisé s'enquérant du lecteur* : « En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie. Des morceaux de mon vrai moi, des tranches de ma vraie vie »<sup>1035</sup>. Le thème de la dévoration qui est celui de la relation œdipienne mais encore de la relation amoureuse devient celui de la relation autobiographique au lecteur. Dans cette pulsion d'écriture, l'objet pour l'autofictionnaliste demeure indifférencié. Une fois conquis, il en émerge un autre de manière semblable qui sera à conquérir comme le manque ou le mensonge sont à conquérir. Inachevé d'une faim qui ne peut se satisfaire parce qu'elle ramène sans cesse à l'indigence ou au trou, c'est-à-dire à un besoin de vérité ou d'amour. Ainsi, il faut, de manière compulsive, remplir d'écriture, trouver l'objet sur lequel écrire dans l'angoisse mais se rassasier oralement ou affectivement : « Si je suis vidé d'écriture, peux pas survivre, relater QUOI, raconter QUOI, me serre la gorge, m'étouffe, étranglé d'angoisse, page blanche d'une existence blanche. »<sup>1036</sup>. L'autofictionnaliste semble se remplir d'écriture comme Faust de savoir. Tandis que la vie le décompose, qu'il est en proie à cette dérive de l'existence, qu'il se sent enchaîné, empâté, tel un esclave, l'écriture le recompose, lui permet d'échapper à lui-même en devenant maître,

---

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>1035</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 369.

<sup>1036</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 41.

de se « soustraire » à lui-même en additionnant les livres<sup>1037</sup> : autre cliché autobiographique d'une résurrection par l'écriture. Incarnant l'image d'un nouvel autobiographe en proie inexorablement à une compulsion d'aveu, cela consiste à susciter le désir du lecteur, supposant en ce lieu de l'impossible à contenir, le jaillissement spontané d'une confession inédite. C'est « écrire ou crève, pas d'autre choix »<sup>1038</sup>. Dans cette manière de présenter ce nouvel autobiographe, l'autofictionnaliste ironise et s'amuse à laisser ainsi en pâture au lecteur la figure exacte de ses attentes. Tout en faisant de lui ce portrait qui est un appel du pied, les premiers pas d'un discours dans lequel il veut entraîner le lecteur, il contemple, de déport, en tiers entremetteur, la relation se nouer entre cet ultra-autobiographe et ce lecteur.

Dans *Angélique ou l'enchantement*, Hagen craint que le Père ne le dépossède de sa liberté et de son désir. L'exigence de signification répondrait à une crainte démesurée de devoir faire un choix et de s'inscrire dans celui-ci. Il s'agit d'établir « quelque unité profonde » en écrivant son passé. L'écriture autobiographique semble tenir d'une perfection achevée équivalente à la mort du sujet de sorte qu'il se condamnerait à l'effacement. La loi et l'exigence d'adhérer à un sens nécessitent la faculté de désirer comparable au fait de supporter les manques inhérents à toute écriture et à toute inscription de soi. Or, paradoxalement, ce serait cette faculté que craint de perdre le sujet face à la loi. La capacité de répondre à l'exigence de signification autobiographique serait sans doute celle d'accepter de perdre une part de son narcissisme. Il est une impossibilité d'accéder à la loi du désir de l'autre. Le fils, à travers l'hystérie matriarcale et son impossibilité d'abandonner sa masculinité, serait en proie à une impossibilité symétrique d'accepter sa féminité qu'il ressent comme une faille narcissique, une posture de l'ordre de la soumission et de l'humiliation car pour désirer, il faudrait accepter d'être dans le manque de la

---

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>1038</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 26.



demande. Le père imaginaire s'incarne démesurément de sorte que la loi de l'autre, l'épreuve de la différence, faute d'avoir été intériorisées par l'action du père réel, deviennent insurmontables, prennent les visages d'une autorité absolue, totalitaire dont l'action ne peut être que mortifère. L'argument est valable. Cette caricature infantile des ordres en présence, ce combat qui s'incarnerait politiquement, nous le savons, à travers les forces du fils, « révolutions sanglantes, [...] régicides et [...] guerres censément libératrices » face aux forces du père, « la bourgeoisie - monarchiste et catholique - »<sup>1039</sup>, le conflit revenant toujours à s'opposer à « n'importe quelle autre idéologie communautaire, généreuse ou répressive, d'inspiration syndicale, patriarcale, nationaliste, religieuse ou fascisante » face à laquelle l'autofictionnaliste-fils « ne saurait accepter de n'être plus qu'une parcelle anonyme d'un dieu collectif, dont il exercerait provisoirement certains pouvoirs, par délégation. » constituent le cœur d'une dramatique politique dont l'enjeu est le narcissisme de l'autofictionnaliste.

L'angoisse terrible, ineffable est de n'avoir plus d'autre « avenir que de disparaître » mais disparaître précisément du regard « lustral » de la mère, c'est-à-dire de celui qui fait briller, qui narcissiquement, le reconstruit, lui donne à l'égal de l'écriture de « la tenue et du tonus »<sup>1040</sup>. Si l'autofictionnaliste se constitue en personnage, c'est qu'il a le sentiment insupportable d'être « à l'étroit » dans sa vie, dans sa peau, d'être pris dans la « monotonie » d'être comme tout le monde et non lui-même. Il a besoin de s'étirer, de s'agrandir et de se multiplier. Encore une fois, S. Doubrovsky ironise sur ce rêve de grandeur qui est l'expression du diable dont nous retrouvons non sans jeu sous forme de déclinaisons multiples toutes les dénominations dans les œuvres de notre corpus : celle de se préférer et de ne pas supporter d'être soumis à la loi commune du père. Par péché d'orgueil, cet ultra-autobiographe deviendrait un

---

<sup>1039</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 210.

<sup>1040</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, op.cit., p. 327.

personnage de roman à l'opposé de sa promesse autobiographique. De sorte, il construit sa légende mais d'une manière toute particulière. La légende est, étymologiquement, ce qui *doit être lu*. Elle participerait au fond du dévoilement et du devoir sous forme d'une compulsion à l'aveu. De la sorte, s'ancrant dans la dialectique de la pudeur et de l'impudeur, il faudrait esquiver la loi et gagner là ce qui semble être la liberté et l'affirmation de soi face à une loi qui condamne le fils à un monde clos et achevé. A cela, il opposerait une « féminité » qui prône l'ouverture et l'inachevé. L'incomplétude signifiée par l'anneau de Hagen troué en son centre ne serait autre qu'une perfectibilité autant qu'une authenticité sans fin. Le néant au cœur de l'être est - pour reprendre un terme sartrien - *néantisation* de la loi de sorte que l'artiste « véritable [...] au sein même du travail créateur qui le constitue comme tel [...] se constitu[e comme] l'unique origine possible du sens, c'est-à-dire non seulement comme une incomparable source créatrice de sens mais à la limite comme unique source pensante. [...] Seul dieu de cet univers qu'il a créé de ses seules mains. »<sup>1041</sup>. C'est tout à fait le discours de l'autofictionnaliste en cela qu'il en appelle à ce que, ce qui doit être dit, soit enfin exprimé hors de toute censure. Ce postulat premier d'une levée de toute censure inhérent à la posture autobiographique - rappelons-nous l'incipit des *Essais* de Montaigne - semble être également, dans le regard ironique de S. Doubrovsky, une manière de s'inventer et de glisser sur cette pente narcissique qui serait une forme de complaisance à l'égard de soi et une manière, séduisante pour un écrivain, de se romancer.

Dans *Les Mots*, J.-P. Sartre affirme que grâce à la disparition précoce de son père, « jamais le caprice d'un autre ne s'était prétendu sa loi. ». Voici un « “ Œdipe ” fort incomplet » qui ne suppose aucun « Sur-moi » ! Personne ne lui conteste la possession d'Anne-Marie. J.-P. Sartre se veut « le premier, l'incomparable dans [son] île aérienne » (c'est nous qui soulignons). Se soumettre aux règles communes, c'est tomber « au dernier rang » ou du moins au second,

---

<sup>1041</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 35-36.

ce qui est insupportable<sup>1042</sup>. Nous reconnaissons ce refus de la démocratie propre à l'anarchisme de droite<sup>1043</sup>. M. Liévin, instituteur qui donna à Poulou des leçons particulières est détesté parce qu'il « oubliait de [le] choyer ». A l'école communale, Poulou est tenu « à l'écart du vulgaire » auprès de M. Barrault ; traitement de faveur qui lui semble légitime<sup>1044</sup>. Il exige d'être « le personnage principal »<sup>1045</sup>. Il faut, dans l'autofiction, se rendre « intéressant »<sup>1046</sup> et même peut-être, comme on le dit d'un enfant, « faire l'intéressant ». *Fils* emprunte clairement une rhétorique semblable à celle de J.-P. Sartre dont S. Doubrovsky se dit le fils spirituel. Non seulement il semble convoquer dans son œuvre ce père en autobiographie mais il le parodie. Pour S. Doubrovsky, Il faut éviter « l'individu empirique », pris dans une « succession contingente », dans « l'abâtardissement des jours », livrant des « soucis banals », des « aveux terre à terre [...] sans fioritures »<sup>1047</sup>. Encore une fois, le narrateur non seulement ironise mais suscite notre désir. Ce sont donc des aveux exceptionnels auxquels il faut s'attendre.

Le narrateur d'*Angélique ou l'enchantement* considère que le passé n'est pas producteur de signification mais producteur de récit, ainsi l'autobiographe est-il romancier. Toute la différence entre le producteur de signification et le producteur de récit revient à celle évoquée entre le héros positif et le héros négatif. Le rapport du sujet au passé est équivalent à son rapport à la loi du désir de l'autre. Ainsi, dénier être producteur de signification revient précisément à refuser de s'inscrire dans un rapport au sens ou au passé, c'est-à-dire à la loi mais au contraire à l'évoquer comme source créatrice. Voici une parfaite rhétorique pour expliquer au lecteur que l'écriture autofictionnelle sera

---

<sup>1042</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 65.

<sup>1043</sup> F. Richard, *L'Anarchisme de droite*, *op.cit.*, p. 27 : « cette attitude d'opposition est d'abord un recul instinctif devant la réalité collective, un réflexe anti-grégaire, qui peut aller jusqu'au mépris du peuple - exprimé ouvertement - mais aussi un jugement intellectuel et moral très sévère, à l'égard du démocratisme ».

<sup>1044</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 66.

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1046</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op.cit.*, p. 366.

<sup>1047</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 14.

le théâtre d'une création de soi dont il sera le premier spectateur tout en ironisant sur l'incontournable mauvaise foi de cette promesse autobiographique fondée sur une mécanique narcissique sans frein. Car, ce manque au cœur de l'être, ce trou qui est une marque de la toute-puissance du fils le rend prisonnier de sa « féminité ». Pour « Se connaître soi-même comme le plus grand, voire le seul grand et en tout cas l'ultime [...] il ne peut se contenter, pour imposer aux siècles une telle reconnaissance, de mettre en œuvre mieux que ses pairs les codes acceptés par la loi commune, codes de pensée, codes d'écriture, tout au contraire, il doit les transgresser. ». Il est donc « féminin » ou troué par déni du masculin et de cette positivité propre au père. L'autofictionnaliste ironise donc sur la singularité ou le caractère exceptionnel auquel se plaît à croire cet ultra-autobiographe. De fait et structurellement, l'inédit du fils se fonde sur les édits du père et l'un tire sa force de l'autre de sorte que ce narcissisme exacerbé à se vouloir unique ressemble fort au contraire à cette banale et intrinsèque nécessité du modèle sur laquelle l'autofictionnaliste ne cesse d'ironiser quand il la compare à une maladie ou à une possession diabolique.

Ainsi, Il s' « éventre »<sup>1048</sup>, se « déballe », s' « ouvre », va jusqu'au bout dans le « débondage »<sup>1049</sup>. Mais passer les bornes du bon goût, de la décence, du respect des autres et de soi est, à l'image du cynique, cette libération consistant à jouer avec les lois de la confession autobiographique plutôt qu'à en être le jouet. Ce qui est terrible pour l'autofictionnaliste est la banalité de sa vie. Être commun, c'est ne plus être désiré, ne plus plaire, sortir du regard raffermissant de la mère ou, du moins, en supporter l'absence. Et, de fait, il cherche à ce que l'on s'intéresse tout à fait à lui. S. Doubrovsky joue là avec le narcissisme et l'orgueil de cet ultra-autobiographe qui aimerait être plus nu que ces pères en autobiographie non pour être plus authentique mais pour être tout à fait

---

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1049</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 72.

incomparable à eux. Ainsi, il se moque car la proposition s'inverse tout en accentuant la promesse autobiographique faite au lecteur.

H. Guibert confesse d'une manière assez semblable à S. Doubrovsky<sup>1050</sup> que le lecteur nourrit l'auteur<sup>1051</sup> par un système de transfusion. Le livre dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, ce « nouveau livre » dont on devine qu'il est celui que le narrateur écrit à l'instant de son propos, devient « un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un avec qui manger ou dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable »<sup>1052</sup>. La confession au lecteur est celle faite à un compagnon, soit étymologiquement, celui avec qui l'on partage le pain, avec lequel on se nourrit mutuellement et affectivement. L'oralité signe le lien originel et atteste de l'authenticité. Mais c'est encore pour H. Guibert, comme le suggère S. Doubrovsky également, un rapport de séduction s'ancrant, par la confession, dans le don<sup>1053</sup>. H. Guibert l'affirme. Il « n'aime pas les hommes » et le voici « seul »<sup>1054</sup>.

A cela s'ajoute le déploiement initial d'une dramatique politique qui, d'une part, va donner un statut légitime au couple autobiographique du narrateur et du lecteur et d'autre part, ancrer toute la stratégie de la promesse autobiographique à la fois vitale, impérieuse et, ce faisant, censément authentique dans le cadre de l'indécidable. La mort fait « acte d'authentification, elle pose un cachet de foi »<sup>1055</sup>. La dramatique politique du

---

<sup>1050</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 47 : « les lecteurs nous soutiennent, nous épaulent, à condition que nous leur prêtions le flanc, que nous nous livrions vraiment en pâture, ils se nourrissent de nous, nous d'eux, transfert, transfusion de vie. ».

<sup>1051</sup> R. Sarkonak (dir.), « Guibert ou la radicalisation du projet d'écriture existentielle », *Le corps textuel de Hervé Guibert*, *op.cit.*, p. 29 : « Dans un souci extrême de communion avec le lecteur, il lui confie : “ J'aime que ça passe le plus directement possible entre ma pensée et la vôtre, que le style n'empêche pas la transfusion. Est-ce que vous supportez un récit avec autant de sang ? Est-ce que ça vous excite ? ” (105) [...] Il avoue à Patrick Poivre d'Arvor lors de son passage à “ Ex-Libris ” qu'il n'a tenu le coup que grâce aux lettres qu'il recevait. L'écriture continue alors grâce aux lecteurs ».

<sup>1052</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>1053</sup> P. Forest, « Post-scriptum : “ il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer ” », *Autofiction(s)*, *op.cit.*, p. 131 : « auteur et lecteur se trouvent malgré eux amoureuxment captifs, contraints par une insatiable et insignifiante curiosité à en tourner les pages pour trouver ce qui vient après. ».

<sup>1054</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>1055</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 176.

malade du sida « dénudé et exposé comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. [Le] sang démasqué » laisse penser à ce juif poursuivi par les nazis comme l'atteste la référence en fin de paragraphe à « *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration. »<sup>1056</sup>. Toute cette dramatique se poursuivra au fil de l'œuvre. Elle initie la stratégie de la promesse autobiographique car, dès le déploiement de celle-ci, l'auteur évoque quelques lignes après le « silence », le « mensonge » face au « pli de la vérité »<sup>1057</sup>. L'« aveu » devient ce danger, face aux figures de la loi, « à ce que le monde entier [lui] chie au même moment sur la gueule »<sup>1058</sup>. Le niveau de langue utilisé sert évidemment à confirmer le caractère éruptif et spontané du propos à l'image de toute la rhétorique de S. Doubrovsky quant à l'utilisation d'une langue inspirée de l'association libre : la naturalité du propos semble confirmer que le narrateur indexe sa langue à sa propre nature. Parlant familièrement, H. Guibert nous considérerait comme il le ferait d'un compagnon. La dramatique posée, la stratégie de la promesse autobiographique peut agir pleinement : Il faut donner au lecteur l'impression d'entrer en résistance, d'accueillir ce « juif » en temps de guerre et d'écouter là une confession nécessairement authentique qui lui sera un dictame. Le cadre hystérique de l'indécidable fera ensuite son effet.

De la même manière qu'H. Guibert dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* évoque cette dramatique politique du malade du sida, ce « juif » face aux forces sociales, patriarcales et médicales comparables aux nazis, S. Doubrovsky se constitue comme un névrosé, « jous errant » face à cet « anal-yse » nazi. Quant à A. Robbe-Grillet, c'est contre lui-même qu'il se défend ainsi qu'il l'annonce par ce « " Robbe-Grillet par lui-même " ». C'est contre « L'idéologie toujours masquée, [cette] hydre-miroir, dont la tête coupée reparaît bien vite à neuf, présentant à l'adversaire son propre visage, qui se croyait vainqueur » qu'il se

---

<sup>1056</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 14.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 16.

bat. Ainsi, va-t-il « emprunter la dépouille du monstre : voir par ses yeux, entendre par les trous de ses oreilles, et parler par sa bouche ». Se méfiant de son propre « catéchisme », décidé à « se regarder de côté », il appliquera le principe du Nouveau Roman, « ferment de liberté, de découverte »<sup>1059</sup>, écriture semblable à « une activité dont la mobilité sans cesse lui échappe » à cette Nouvelle Autobiographie qu'il s'apprête à écrire. Dans cette dramatique, l'« explication définitive » ou « véridique (celle, recueillie à la source, que fournit l'auteur lui-même !) », le « fonctionnement authentifié » ou la « signification réelle » sont ce danger à éviter de sorte que le lecteur suivra le narrateur non comme un « maître à penser » mais comme « un compagnon de route, d'invention ou d'aléatoire recherche »<sup>1060</sup> participant en quelque sorte au tumulte et à l'incertitude d'une création dont le vacillement, les détours, les digressions ou les régressions seront vécus comme un gage de spontanéité et d'authenticité.

Très vite, la figure du « psychanalyste amateur »<sup>1061</sup> fait son apparition constituant le couple lecteur-narrateur. J. Poirier compare le *Régicide* de Boris au meurtre de la psychanalyse<sup>1062</sup>. La dramatique politique du fils et du père s'incarne donc également dans ce jeu. Cependant que les romans robbegrilléliens à l'inverse du mythe psychanalytique refusent le visible comme correspondance de l'invisible, A. Robbe-Grillet dans sa Nouvelle Autobiographie, annonce une écriture « consciente de son inconscience »<sup>1063</sup>, de sorte qu'à travers les *Romanesques* s'institue un théâtre reprenant en écho d'autres œuvres de l'auteur, quelques clichés de « l'autobiographe-analyste comme archéologue »<sup>1064</sup>. Le lecteur entre pas à pas dans cette dramatique politique. Comme l'écrit J. Poirier : « comme pour en finir avec le secret. [...] la

<sup>1059</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 10-11.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1062</sup> J. Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, op.cit., p. 135.

<sup>1063</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 17.

<sup>1064</sup> J. Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, op.cit., p. 142.

psyché ressemble à des bandes dessinées ou à des affiches publicitaires, l'interprétation s'offre d'elle-même »<sup>1065</sup> de sorte qu'à la manière de S. Doubrovsky, le lecteur n'a aucune difficulté à collecter les clichés psychanalytiques, pensant être le premier spectateur de ce retournement robbegrillétien à l'égard de la psychanalyse. S'institue la dramatique politique du père et du fils à travers laquelle le psychanalyste incarne également une figure de nazi sadique devant lequel l'auteur, « Meticuleux, sadique, économe par surcroît »<sup>1066</sup>, semble fuir avec ironie. Le fait de se présenter comme un « cas » clinique au même titre que S. Doubrovsky ou qu'H. Guibert sur un plan biologique participe de la stratégie de l'auteur en jouant sur le voyeurisme du lecteur : l'aveu n'en devient que plus précieux.

Dans cette mise en scène, le lecteur semble être témoin de cet étonnant retournement par lequel soudain A. Robbe-Grillet serait contraint de reconnaître un inconscient à ses textes. Le jeu robbegrillétien utilisant la dramatique politique du fils et du père est donc sensiblement différent du jeu doubrovskien. A. Robbe-Grillet fait trébucher le lecteur pour, à son tour, l'inciter à ce jeu. Quelques clichés psychanalytiques sont donc instillés puis éreintés. Gratuité dont la finalité est de servir d'appât au lecteur. A la différence de l'écriture de S. Doubrovsky ou d'H. Guibert, le lecteur est séduit mais davantage sur le mode du défi où il s'agit hystériquement de « Séduire pour mieux sévir »<sup>1067</sup> et sous le couvert d'une épreuve de force. Ce n'est pas l'image du compagnon-lecteur qui prévaut mais celle de l'adversaire. Si A. Robbe-Grillet écrit contre lui-même, il écrit également « contre le public »<sup>1068</sup> proposant quelques « leurres »<sup>1069</sup> mais également quelques « fables » qu'il nomme « opérateurs »<sup>1070</sup>. Ces leurres seraient révélés dans la finalité de susciter le désir

---

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1066</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 181.

<sup>1067</sup> J. Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, *op.cit.*, p. 150.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 18.



d'élucider les fables, le cadre de l'indécidable, bien sûr, agissant de manière tout aussi efficace.

L'hystérie de l'autofictionnaliste agit à un autre degré que ce discours promouvant l'authenticité, cette écriture, le dévoilement du secret. L'autofictionnaliste ancre, précisément, cette stratégie politique cherchant à promouvoir par une rhétorique gauchiste une authenticité illégale, dans l'indécidable. Il est donc nécessaire que cette « vérité » sur ce « mensonge » parental demeure indécidable. Ainsi, subit-elle dans *Mes Parents, post scriptum*, à la manière d'A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*, quelques restrictions instillant le doute. La judéité du père Lucien Guibert qui porterait le nom de sa mère : Neethofer, Louise évoquant une circoncision, semble fausse. A la fin de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, déclarant se refuser désormais au plaisir de la chair par lassitude, le narrateur affirme être davantage préoccupé à « accumuler autour de [lui] des objets nouveaux et des dessins comme le pharaon qui prépare l'aménagement de son tombeau avec sa propre image démultipliée qui en désignera l'accès, ou au contraire le compliquera de détours, de mensonges et de faux-semblants. »<sup>1071</sup> : exacte définition du jeu de cachette autofictionnel. Il est nécessaire de nourrir le fantasme intrusif du père. Ainsi, le dévoilement de figures gratuites, c'est-à-dire de détours qui sont mensonges ou faux-semblants participe de la stratégie de la promesse autobiographique. Elle l'amorce et la soutient car elle suppose alors, comme le propose H. Guibert, qu'il existe à travers cette image démultipliée de l'auteur quelques-unes parmi cette déclinaison qui désignent véritablement l'accès du tombeau. L'indécidable apparaît alors comme une nécessité pour protéger l'authenticité de la promesse autobiographique et non comme le paradigme d'une stratégie visant à construire le secret.

Le déploiement de cette dramatique politique entre le père et le fils est un préalable nécessaire à l'indécidable. Ils se renforcent mutuellement. Plus le

---

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

discours de Don Juan apparaîtra dans cette authenticité propre aux révoltes d'un fils contre les mensonges patriarcaux, plus le caractère indécidable de sa promesse soutiendra le désir, c'est-à-dire le secret. La question du père et du fils est une dramatique politique servant à cette foi du lecteur en une élucidation libératrice mais, en un second temps, elle ne sert, par l'indécidable, qu'à un aveuglement ou à une opacification. L'autofictionnaliste, feint de s'épuiser à sa perte comme si, dans cette communion avec le lecteur ou dans cette mise au défi, il était en proie à une formule tragique de son désir autobiographique.

P. Vilain affirme que dans cette « écriture de la divulgation partielle, du dévoilement contrarié », il ne cesse de travailler à son « *ensecrètement* »<sup>1072</sup>. Il se demande si l'autofiction dans ce semblant d'exhibition ne serait pas une écriture dont « la tentative plus subtile [serait de] rendre [son] “ moi ” plus énigmatique ou, du moins, difficilement lisible »<sup>1073</sup> en utilisant une réduction du réel. Car, en exposant l'intime, il le « privatise », c'est-à-dire le fait entrer dans, « ce rapport faussé à l'intime [, ] cette falsification de l'intime » qui permettrait malgré tout « d'entrer dans les performances de l'aveu. »<sup>1074</sup>.

Le secret est un « retrait de la chose », une mise à l'écart. Le terme nous vient du latin « *Secretus* » (séparé, sans témoin) qui dérive lui-même de « *Secernere* » (mettre à part, rejeter, éliminer). Le secret est absence en certains lieux autant que présence en d'autres en sorte que lorsque j'écris, comme semble le suggérer P. Vilain, je construis par ailleurs quelques secrets. Par la

---

<sup>1072</sup> P. Vilain, *L'Autofiction en théorie, op.cit.*, note 20, p. 39 : « Il faut prendre ici le parti de considérer ce que, pour simplifier, j'appelle “ vécu ” dans sa plus large acception, à savoir dans le rapport de synonymie que ce terme entretient avec l'“ intime ” et le “ privé ”. Transformé, l'intime ne peut qu'entraîner une lecture déceptive dans la mesure où, affectant de l'exposer, je le privatise en quelque sorte et travaille à son *ensecrètement*. Toute mon écriture se fonde sur un rapport faussé à l'intime, quand bien même l'écriture en fait un usage immodéré. Il s'agit bien d'une écriture de la divulgation partielle, du dévoilement contrarié, où le processus d'autofictionnement me permet malgré tout d'entrer dans les performances de l'aveu. ».

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 39, note 20.

lumière, je crée l'ombre et, à l'évidence, « le langage [...] est une figure du secret »<sup>1075</sup>.

Pour nous, l'écriture autofictionnelle s'ancre davantage dans une mécanique du désir en sorte que l'autofictionnaliste construit sciemment un secret, le nourrit, ne cesse de le conforter non dans un rapport falsifié ou faussé qui permettrait malgré tout l'aveu mais dans un rapport de séduction visant à le faire croire. Il crée une tension dramatique. Le dévoilement contrarié et la divulgation partielle, intrinsèques à l'écriture, semblent être les effets naturels de la confession. Mais le dévoilement est plus que contrarié. Soit il est insignifiant et il est maintenu. Soit il est outrageusement édifiant et il est annulé. Soit, enfin, il entre dans cette zone franche de l'indécidable. Que la divulgation demeure partielle. C'est le fait même de toute écriture de soi. Mais ici, la divulgation se joue à un tout autre plan. Elle se mime. L'auteur se dévoile faussement et nous en informe ou bien nous dévoile quelques aspects semblablement insignifiants mais suffisamment intéressants pour qu'ils servent de promesse à de plus âpres confessions. L'autofictionnaliste défie hystériquement le lecteur. Il le convie à un ballet érotico-littéraire. Par ces leurres, ces petits aveux qui ne sont qu'appâts et qu'en somme nous pourrions remisés dans la catégorie des leurres, la dérision du procès autobiographique sert un jeu par lequel le lecteur est happé par sa pente naturelle. A partir de là, s'écrit l'indécidable. Il est donc une *construction* du secret, c'est-à-dire une *fiction* du secret, l'écriture du leurre n'étant qu'un préalable à l'écriture de l'indécidable, finalité ultime de l'autofiction.

Valmont, Don Juan, Casanova, avatars tutélaires, ponctuent l'angoisse de ne plus être « irrésistible ». Cela « annihile »<sup>1076</sup>. La construction du secret crée le désir du lecteur et c'est là le motif existentiel de l'autofictionnaliste. C'est par ce secret qu'il existe et non par l'aveu. H. Guibert affirme que l'image

---

<sup>1075</sup> Saïd Chebili, *Figures de l'animalité dans l'œuvre de Michel Foucault* (1999), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 108.

<sup>1076</sup> S. Doubrovsky, *L'Après-vivre*, *op.cit.*, p. 198.

radiographique est « la plus intime de [soi]-même, bien plus qu'un nu, celle qui renferme l'énigme »<sup>1077</sup>. Enigme du sujet mais chiffre de l'œuvre également. Là où l'autobiographie cherche à élucider, l'autofiction tenterait d'obscurcir, les noirs devenant les blancs et les blancs, les noirs. Le projet autofictionnel serait alors l'image en négatif de l'autobiographie : son projet littéraire et dérisoire. Se fondant sur l'indécidable, demandons-nous alors ce qu'il en est du Neutre.

### 3-3-Le Neutre

Dans son *Cours au Collège de France* de 1977-1978 intitulé *Le Neutre* dont certains principes sont évoqués dans *Le Miroir qui revient* à travers l'évocation du discours de *La Leçon*, R. Barthes associe l'adjectif au Neutre : « Je me fatigue d'être qualifié, prédiqué, je me repose de ne pas l'être (seule, la mère n'est-elle pas la seule qui ne qualifie pas l'enfant, qui ne le met pas dans un bilan ?) : subjectivement, en tant que sujet, je ne me sens jamais adjectivé, et c'est cette sorte d'anesthésie adjectivale qui fonde en moi la postulation du Neutre. »<sup>1078</sup>. Le Neutre a sa « figure », ce « sourire léonardien analysé par Freud » qui serait, écrit-il en note, Léonard déniait le malheur de sa vie amoureuse par l'art, « l'accomplissement du désir, chez le garçon fasciné par sa mère, dans cette réunion bienheureuse du masculin et du féminin »<sup>1079</sup>. R. Barthes en appelle à une « antipathie de droit entre le Neutre et l'adjectif » de sorte que l'adjectif serait « un contre-Neutre puissant, l'anti-Neutre ». L'opposition consistant à se poser en se détruisant serait donc l'enjeu du Neutre qui serait à la fois difficile, provocant et scandaleux en cela qu'il implique une pensée de l'indistinct<sup>1080</sup> sachant que, comme le précise R. Barthes oralement durant son cours, « “ la censure est ce qui oblige à dire “ ». Le Neutre suspend la valeur attributive du

---

<sup>1077</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme*, op.cit., p. 68.

<sup>1078</sup> R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, op.cit., p. 89.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 243-244.

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p. 85.

langage évitant ses lois coercitives : « devant fatalement se déterminer, dès qu'il parle, par rapport au masculin/féminin »<sup>1081</sup>.

La mère est donc ce lieu du Neutre cependant que le père et sa valeur attributive serait celui de l'adjectif dont l'« arrogance »<sup>1082</sup>, le « fascisme »<sup>1083</sup> ou le dogmatisme sont soulignés. L'écriture journalistique comme A. Robbe-Grillet le souligne dans *Le Miroir qui revient* est prise comme exemple d'« Arrogance insupportable ». Elle est « une sorte de graisse parlée »<sup>1084</sup> au même titre que le « récit totalement différent, bourré de métaphores grandiloquentes et d'émotion stéréotypée » du journaliste qu'évoque A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*<sup>1085</sup>. L'adjectif « colle à un nom, à un être, il " poisse " à l'être »<sup>1086</sup>. Le journalisme évoque une situation d'investigation ou d'inquisition que R. Barthes explicite dans « La réponse ». Ce « terrorisme de la question » implique que celle-ci « dénie le droit de ne pas savoir ou le droit au désir incertain ». Le journaliste est « une sorte de flic, qui vous aime bien et vous veut du bien [de sorte que] Toute question fait de [lui] un rat piégé »<sup>1087</sup>. La dramatique politique apparaît à travers l'image du journaliste comme elle apparaît à travers celle du psychanalyste ou du médecin. Le discours journalistique comme le discours analytique sont sous l'égide des *Kataballontés logoi*, les « discours terrassants » qui participent de cette arrogance qui agresse « partout où il y a foi, certitude, volonté de saisir, de dominer, fût-ce par une demande insistante ». C'est précisément dans la section « L'Arrogance » que « L'anorexie » constitue une première sous-section car l'arrogance commence « quand on oblige quelqu'un qui n'a pas faim à manger ». C'est alors qu'une lettre d'un ami psychanalyste Jean-Michel Ribettes est citée illustrant ce « désir de rien » qui serait celui de l'anorexique. La *doxa* se met en position de mère selon R. Barthes. Comment ne

---

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, p. 72, rappelant *La Leçon* en note 32.

<sup>1084</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1085</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 154.

<sup>1086</sup> R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, *op.cit.*, p. 85.

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

pas y voir ce « flic, qui vous aime bien et vous veut du bien » ? La *doxa* n'interdit pas les désirs : « elle les dicte, les impose, oblige à leur satisfaction ». L'exemple du gavage illustre alors toutes les obligations positives constituant autant d'exemples de l'arrogance. L'autofictionnaliste, à l'exemple de ce sujet en désir de Neutre, possède sans doute quelques analogies avec cet anorexique dont J.-M. Ribettes explique que « *confondant le besoin et la demande, la Mère gorge, gavage [...] l'enfant et bouche, obstrue la demande, ne laissant nulle place, nul reste pour le désir. Autrement dit, la Mère de l'anorexique serait telle qu'elle ne laisse rien à désirer [...] Dans ce désert du désir, l'anorexique sauve donc sa peau en se mettant en position de désirer : rien. " Je n'ai d'autre objet à désirer, pourrait énoncer l'enfant comblé, que ce que tu ne peux pas me donner : rien " [...] les formules se répondent 1. La mère : je désire ne rien laisser à désirer ; 2. L'anorexique : dans cette plénitude tu me laisses rien à désirer.* »<sup>1088</sup>.

Le Neutre renvoie à l'androgynie ou à une dialectique du masculin et du féminin, c'est-à-dire à « l'homme en qui il y a du féminin, la femme en qui il y a du masculin ». Voici que ce C. Baudelaire de J.-P. Sartre devient celui de R. Barthes dans un extrait à travers lequel l'auteur des *Paradis artificiels* explicite en quoi De Quincey est un homme baigné de féminité, c'est-à-dire élevé exclusivement par des femmes, qu'elles soient sœurs ou mère<sup>1089</sup> : R. Barthes évoque le « Monstre » androgyne, « l'homme-femme, l'avorté, le décadent : voir l'efféminé selon Zola »<sup>1090</sup>. Nous songeons au J.-P. Sartre des *Carnets de la drôle de guerre*. L'Inquisition représente ce « dilatoire contrôlé » et R. Barthes d'affirmer quelques lignes au-delà la possibilité de refuser l'arrogance de la psychanalyse. Car il s'agit bien à travers L'Inquisition, la psychanalyse ou la question journalistique de refuser ce fascisme de la langue dont R. Barthes explique qu'il est cette loi-manque du Neutre, « défaillant dans la langue »<sup>1091</sup> en ce qu'elle ne

---

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 195-196.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 238.

laisse place à la suspension, à l'indécidable ou à l'innommable. *L'époché*, cette suspension du Sceptique fait face à ce que R. Barthes nomme une « surdemande » face à laquelle il se sent « cible », quelques « boules d'énergie qui veulent [l']agripper, [le] saisir »<sup>1092</sup>. Il faut se dénoncer, se prononcer, affirmer une position<sup>1093</sup>. Le congé ou la dérive sont prohibés face à la Question.

Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, la cellule cancéreuse comme le virus HIV, figure politique, symbolise et réalise dans le corps un refus de répondre, notamment à l'injonction médicale dont les représentants sont autant de déclinaisons de la loi. Ainsi, ces cellules se développent hors-loi, hors-système d'une manière anarchique. Elles détruisent l'idée de système rendant douteux l'idée de message et d'échange. Elles le désorganisent, le désarticulent par une prolifération et un désordre absolument incontrôlables. Elles se situent au-dessus d'un savoir par l'incompréhension qu'elle suscite. Leur impénétrabilité par l'ordre médical est une manière de neutraliser cette loi de la vie légiférée par le père en échappant à l'autorité de ce savoir. La cellule cancéreuse à l'image du virus HIV est donc un phénomène politique semblable métaphoriquement à ce sujet qui se refuse à toute castration puisqu'elle se révèle insoumise à tout traitement. Elle constitue un dérèglement échappant à toute loi extérieure comme le sujet soumis à sa propre loi, possédant un savoir autonome, échappe à tout contrôle et devient alors menaçant pour le système qui le contient.

Il nous semble possible de tisser un parallèle entre l'écriture autofictive et le cancer comme il nous semble possible enfin d'éclairer cette phrase qui nous est apparue *a priori* énigmatique dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, phrase par laquelle le narrateur affirme que cette chronique d'un SIDA, cette autothanatographie aura été pour lui « ...un paradigme dans [son] projet de

---

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 256.

dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible... »<sup>1094</sup>. H. Guibert dans son journal confesse son admiration pour l'écriture de Fritz Zorn, l'auteur de *Mars*. Il sait où il va et « Le mouvement de l'écriture suit de près le mouvement qui ronge son corps, la métastase. »<sup>1095</sup>. La cellule cancéreuse comme le virus HIV se reproduit indéfiniment et est, en somme, éternelle. De sorte que le sujet disparaît, meurt de cette impossibilité en lui de mourir. Il meurt de son éternité.

Il est dans l'autofiction une inversion de l'ordre chronologique et de la causalité qui se lit chez H. Guibert à travers l'image cancéreuse évoquée sous les termes paradoxaux d'une naissance, d'un enfantement, d'un renouveau en cela qu'elle associe la mort à la vie en un rapport inverse : « Arrive le moment où l'on pense au cancer, à sa possibilité, à sa nécessité. Le cancer en soi est comme un enfant. » ou « Maintenant les médecins photographient les cancers, lorsqu'ils opèrent, au Polaroid, et l'on voit sur ces photos de formes et de couleurs magnifiques, bestiales, parfois poilues et pourvues de dents, l'évidence d'un enfantement »<sup>1096</sup>. H. Guibert compare le sida, « cette mort particulièrement engendrée »<sup>1097</sup> au cancer<sup>1098</sup>, lui-même évoqué dans les termes d'un enfantement.

Ainsi, à l'annonce par Jules (T.) de la fausse couche d'un premier enfant qui devait s'appeler Arthur, se mettant en scène sous une image féminine et maternelle, l'auteur prie Jules d'élever dans son corps en échange « une force négative, “ un germe noir ” »<sup>1099</sup>. On songe à l'évocation de « Geringa », nom de l'héroïne d'un improbable projet de film avec Marine (I. Adjani) empruntée à « un trou noir [...] qui absorbait au lieu de diffuser, se grignotait [lui-même] par un système autarcique de dévoration et dévorait ses bords pour accroître

---

<sup>1094</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 264.

<sup>1095</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op.cit., p. 157.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 162-164.

<sup>1097</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op.cit., p. 21.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p.57 : « elle n'est jamais qu'une sorte de cancer, un cancer devenu désormais transparent ».

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 61.



son périmètre négatif »<sup>1100</sup> (oralité destructrice du sida évoquée à travers le jeu du Pacman). Marine est en miroir l'auteur livré à sa propre jouissance hystérique en dehors de toute limite. Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, dans ce scénario que H. Guibert a écrit pour Marine, avatar d'une mère et d'une sœur, le narrateur s'identifie à Marine et projette sur elle son propre fantasme et ce n'est pas en vain, tant la technique cinématographique est liée à ce fantasme que le narrateur, « pillant chez elle certains éléments biographiques » évoque son désir d'utiliser cette « névrose de son image poussée à bout dans le cinéma ».

L'invention du scénario repose sur cette idée que « la lumière des projecteurs l'ait brûlée vive, irradiée dans sa moelle par ses rayons mortels. ». Toujours cette image d'une surexposition à la lumière comme à la vie dans laquelle, l'on retrouve symboliquement le sida, semblable au cancer dans ce désordre et cette accélération cellulaire, grisante de vitesse. C'est l'image de Geminga dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ou pour M. Blanchot : « ajouter indéfiniment de l'absence à l'absence et à l'absence de l'absence et à l'absence de l'absence de l'absence et, ainsi, avec cette machine aspirante, faire désespérément le vide. [...] néant sans cesse dévoré par un néant plus pur. »<sup>1101</sup>. L'évocation d'un phénomène de trou noir qui aspire la matière autour d'elle autorise à penser que Protée se laisse deviner dans cette hystérisation d'un moi dont l'image est développée à l'infini comme une prolifération cellulaire. Derrière l'« objet céleste » se dissimule l'auteur lui-même qui démultiplie son visage à l'infini et absorbe comme un trou noir jusqu'à sa propre matière<sup>1102</sup>.

Le personnage de Marine est comparé à « une fourmi bâtisseuse de son mausolée de star » dont l'obsession positive est de « démultiplier son image à l'infini ». Le narrateur se désigne « pharaon » dans son souci d'immortalité, ce

---

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1101</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>1102</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 83-86.

prince qui occupe la première place, vers lequel tous les regards convergent, mi-homme, mi-dieu, défiant de sa tombe pyramidale le ciel. A travers Marine, le terme « star » désigne l'étoile du cinéma, que l'on contemple lointainement. Il s'agit, en effet, à travers l'écriture autofictionnelle, d'être inaccessible, sans prise donnée à la mort comme au temps en démultipliant son image, échappant d'une image à l'autre à soi-même.

« vivre maigre [...] = vivre Neutre »<sup>1103</sup> écrit R. Barthes. L'autofictionnaliste est cet autobiographe anorexique refusant « “ L'exigence de signification ” » comme il refuserait le gavage comme obligation positive<sup>1104</sup>. Il est face au lecteur comme face à la *doxa* qu'elle soit incarnée par un psychanalyste, un médecin ou un journaliste sous les figures de l'Inquisition et en position de mère obligeant à sa satisfaction, le supplice étant de donner cette plus-value du sens, d'être contraint de prendre position, de répondre. L'expérience du vide, la gratuité comme l'écrit A. Robbe-Grillet sont scandaleuses<sup>1105</sup>. C'est précisément ce scandale que met en œuvre notre anorexique autobiographe. Il s'insurge contre l'envahissement par la graisse comme il le ferait d'une exigence de prédication ou de qualification. La production d'une signification suppose l'approche de cette *doxa* dévoratrice en position de mère et l'appropriation de celle-ci. Or, l'autofictionnaliste saturé, en proie lui-même à une impossible régulation, installe un ordre ou un régime, c'est-à-dire une forme de gouvernement drastique visant à l'épuration de toute forme de prédication. La graisse est également l'enfantement et représente le corps de la mère qui croît de grossesses productrices de nouveaux objets. L'image présentée par H. Guibert du cancer comme un enfantement en parallèle avec celle de Geminga sont une inversion du processus de la production ou de la consommation. Le cancer comme Geminga est un germe noir, c'est-à-dire l'équivalent d'un « rien » à naître. Précisément, la machine autofictionnelle comme le corps anorexique

---

<sup>1103</sup> R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, op.cit., p. 226.

<sup>1104</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 67.

<sup>1105</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p. 42.

produit plus qu'elle ne consomme. Refusant le caractère obligé de sa captation, de son incorporation, l'autofictionnaliste construit un corps autobiographique anorexique qui, proclamant son indépendance absolue, produit plus de texte qu'il ne consomme de sens. C'est le texte blanc comme l'aliment « blanc » qui est recherché, c'est-à-dire un objet dénué de prédication ou d'adjectivité qui ne soit pas une graisse parlée mais un objet indécidable à travers lequel le désir se sépare du besoin. L'objet autofictionnel laisse à désirer. Cependant que le corps scriptural autobiographique devrait se grossir des exigences de significations de la *doxa*, le corps autofictionnel dans son anorexie, ne cesse de s'amaigrir semblable à ce trou noir guibertien dévorant ses propres bords pour agrandir son périmètre négatif. Le corps autofictionnel n'a pas de rapport de proximité à la *doxa* ou à la loi qui serait de l'ordre du sevrage. Il s'en prive comme l'anorexique se prive de l'objet oral radicalement. De fait, il s'abîme en une jouissance sans fin jusqu'à la dévoration du corps propre.

Il est possible de dire que le corps autofictionnel s'« homochromise »<sup>1106</sup> comme l'animal échappant aux prédateurs par une position autobiographique tenant du Neutre qui n'est pas « Ni...Ni [mais] “ à la fois “, “ en même temps “ ou “ qui entre en alternance “ [enchevêtrement] des nuances, des contraires, des oscillations : insupportable à la *doxa*, délectable au sujet. »<sup>1107</sup>. L'anorexie au cœur de ce désir de Neutre fait écho à cette jouissance hystérique définie par Lucien Israël auquel fait allusion R. Barthes en cela qu'il n'est pas possible de la décrire avec des adjectifs mais seulement avec « une métaphore “ boiteuse “ dans laquelle le terme dénoté n'existe pas dans la langue », la catachrèse<sup>1108</sup> semblable dans sa structure au désir autofictionnel ou désir *in absentia* propre à l'érotisme « à blanc » qui est, comme la métaphore, glissement. L'écriture autofictionnelle se veut légère autorisant le sujet à désirer comme l'on dirait à écrire. Elle absorbe le sens au lieu de le diffuser de sorte que plus l'écriture

<sup>1106</sup> R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, op.cit., p. 227.

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 90.

apparaît plus le sens disparaît, le corps scriptural autofictionnel allant dans son anorexie, vers le dénuement, le moins, le vide dans un désir de Neutre qui est « extra-vagance »<sup>1109</sup> à l'image du mouvement de la cellule cancéreuse ou du virus HIV. Le texte insoumis à la castration comme à la prédication car tout entier dans l'indécidable est semblable à ce cancer dont les cellules, se refusant à mourir, prolifèrent et envahissent le corps.

Ce jeu d'une énigme à protéger s'incarne métaphoriquement. Elle participe d'un auto-engendrement en négatif à travers lequel la prolifération symbolise la colonisation du corps du sujet comme de son être par un germe noir qui viendrait l'obscurcir et le rendre un peu plus énigmatique : tâche noire ou aveugle s'accroissant jusqu'à faire disparaître le sujet. En effet, l'écriture autofictionnelle engendre une énigme - un trou noir en ce sens sartrien d'une intimité, d'un secret - qu'elle nourrit et fait croître cependant qu'à proportion le corps autobiographique s'amaigrit jusqu'à disparaître.

### **3-4-Le blanc**

Si l'adjectif enferme, le supprimer aseptise jusqu'à une pureté ou un absolu mortifère. S'il ne faut pas « javelliser la langue [mais] plutôt la savourer, frotter doucement ou même l'étriller, mais pas la purifier », il faut accepter qu'il y ait un temps de l'adjectif et un temps du leurre de sorte que le prédicat est un « simple moment : un temps »<sup>1110</sup>. Toute la question de l'instant est celle de la castration et du rapport à la loi du père qui, en soi, constitue la limite de l'écriture autobiographique. Or, dans ces écrits « toujours inachevés, toujours recommencés ou continués »<sup>1111</sup> auxquels s'apparente l'écriture autofictionnelle, la castration du cercle s'actualise pleinement. L'instant demeure dans le cadre de l'indécidable et dans ce désir de Neutre de sorte que l'écriture

---

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1111</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots, op.cit.*, p. 126.

autofictionnelle ne semble que pouvoir s'aseptiser, se purifier et s'abîmer en un blanc obscur.

S'obscurcir dans ce processus ironique ambivalent a tout de la recherche d'un état neutre aboutissant au blanc et à sa symbolique. Blancheur qui correspondrait à une surexposition à la vie, à cette lumière qui, semblable à la cellule cancéreuse ou au virus HIV, brûle de son éternité le sujet et l'irradie jusqu'à la disparition. Pour André Green, le Neutre va « vers l'inexistence, l'anesthésie, le vide, le *blanc* (de l'anglais *blank*, qui se traduit par la catégorie du neutre)»<sup>1112</sup>. Dans *Narcissisme de vie Narcissisme de mort* à l'article « Le blanc », il précise qu'il décrit en 1973 la « psychose blanche » et explique que « Blanche au sens où [il] l'emploie vient de l'anglais *blank*, qui signifie espace inoccupé (non imprimé, par exemple pour la signature d'un formulaire ou la somme, pour un chèque en blanc, carte blanche), vide. Le terme anglo-saxon vient du français *blanc*, qui désigne une couleur. Le français vient lui-même du german occidental : *blank*, qui signifie clair, poli. *Blank* a supplanté *l'albus* latin. ». A. Green ajoute que le *Dictionnaire érotique* de Pierre Guiraud donne pour blanc deux significations dont l'une est le sperme au sens de « blanc d'œuf » et également le sexe de la femme. Dans ces deux sens se lisent les deux origines du mot pris entre *l'albus* latin et le *blank* anglo-saxon. Ces deux significations s'associent et se réduisent dans l'idée du rêve blanc évoqué par B. Lewin comme un rêve vide qui serait une représentation onirique du sein après l'endormissement de l'enfant succédant à une tétée satisfaisante.

Ce blanc semble correspondre à cet incolore que R. Barthes décrit dans son analogie avec le Neutre. Dans ce « *Portrait de Lao-Tseu par lui-même* », Lao-Tseu se décrit « “ comme incolore [...], neutre comme l'enfançon qui n'a pas encore éprouvé sa première émotion “ », c'est-à-dire « indéfini » ou encore dans « ce temps du *pas encore*, moment où dans l'indifférenciation originelle commencent à se dessiner, ton sur ton, les premières différences [...] le bourgeon, l'œuf pas

---

<sup>1112</sup> A. Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* (1983), Paris, Minuit, 1999, p. 39.

encore éclos : avant le sens »<sup>1113</sup>. Cet incolore et cet indéfini qui seraient l'équivalent barthésien du blanc tel que l'envisage A. Green font appel également à la catégorie du silence qui est une déclinaison du Neutre. Ainsi, le *silere* renvoie « à une sorte de virginité intemporelle des choses, avant qu'elles naissent ou après qu'elles ont disparu »<sup>1114</sup>. Le blanc comme le silence se situent dans cet avant-naître ou cet après-vivre qui constitue l'*in-existence*. Le silence dans son rapport barthésien avec le Neutre a toute son importance dans le cadre de l'autofiction en cela qu'il fait appel au droit du silence, au droit de se taire ou de ne pas écouter. Le Neutre correspond dans son aspiration au blanc à cette postulation au droit de se taire. Toujours dans ce rapport entre Hérésie, hystérie de l'autofictionnaliste et Inquisition de la *doxa*, il est important d'évoquer ce rapport entre silence, implicite et condamnation de l'« " hérésie implicite " » par l'Inquisition en faisant une parole qui ne se déclare pas contre l'Eglise. C'est là pour R. Barthes le fait de « toute société " totalitaire " ou " totalisante " [car] l'implicite est un crime [...] c'est la pensée qui échappe au pouvoir, c'est donc le degré zéro, la place signifiante, le joker de tout crime »<sup>1115</sup>.

La *doxa* en position de mère dans son exigence de signification est totalisante. Aucun espace n'est dans cette dévoration laissé vacant. Le blanc, le silence, ce *tacet* de la partition musicale est, en somme, l'espace d'une séparation. Ce « rien » ou désert est en quête d'une expression du désir, d'une incorporation du manque. Le blanc comme horizon du Neutre est donc un appel au père face à la totalité maternelle car le droit de se taire est l'équivalent exact sur le plan de l'oralité au droit de ne pas manger : le droit à l'inappétence ou le droit à l'*inconfession*. L'autofiction, par son écriture blanche, construit l'aire d'une *inconfession*.

---

<sup>1113</sup> R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, *op.cit.*, p. 81-83.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 52.

Le blanc correspond à cette levée des adjectifs qui serait ce que R. Barthes nomme un « deuil du désir »<sup>1116</sup>. S'abstenir revient tout de même à s'abstenir du monde, à se garantir de tout regard dans une retraite ressemblant fort au jeu de cachette. L'implicite que condamne l'Inquisition est précisément ce qui se soustrait au regard. Le blanc est également l'invisible de sorte que le droit de se taire consiste également à « être obscur, exagérément elliptique, se situer en dehors du vrai-faux »<sup>1117</sup> face à l'exigence de réponse. Et nécessairement cette soustraction au regard comme à la prédication lève un interdit. « Quelle joie de pouvoir se désoler à blanc » écrit J.-P. Sartre car l'on « [se] précipite dans un dénuement imaginaire ». Ce plaisir de l'indécidable, de vivre « comme si » tout en sachant qu'il n'en est rien de réel laisse penser à la position du sujet en « personnage » dans l'autofiction. Dans son écriture « la fiction se confondait avec la vérité », J.-P. Sartre s'identifie au fils œdipien : « la femme qui m'aime est captive, j'ai toutes les polices à mes trousses ; hors-la-loi, traqué, misérable, il me reste ma conscience et mon épée ». Il goûte à une castration imaginaire qui dès lors devient supportable puisque, admirant Grisélidis pour « cette vertu qui finit par jeter à genoux le mari bourreau. », il finira par « agenouiller les magistrats de force, les contraindre à [le] révéler pour les punir ».

Dans *L'Image fantôme*, vivre un « moment à blanc » revient à inscrire son désir dans l'imaginaire de sorte que la mère et le fils « n'en parlâmes jamais »<sup>1118</sup>. C'est cela le plaisir du jeu « à blanc » comme l'on tire « à blanc » : « héros toujours futur [Sartre] languissai[t] de désir pour une consécration qu'[il] repoussait sans cesse. ». Le narrateur reconduit sans cesse la castration sachant que, dans sa toute-puissance, il y échappera. Le désir « à blanc » semble être par essence, le désir parthénogénétique partagé par H. Guibert comme par

---

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>1118</sup> H. Guibert, *L'Image fantôme, op.cit.*, p. 16.

J.-P. Sartre<sup>1119</sup>. C'est un désir non pas hors-la-loi mais en-deçà de la loi, c'est-à-dire « indéfiniment » inscrit hors réalité, dans un « présent différé »<sup>1120</sup>.

Le moment « à blanc » comme le désir « à blanc » permet d'échapper à toutes les polices comme l'écrit J.-P. Sartre et de se « blanchir » comme on le dit de l'argent sale qui devient alors légal. Le blanchiment est donc une opération pour recouvrir à la fois une virginité et une innocence : devenir « blanc comme neige ». La virginité est la garantie de l'innocence. Virginité qui tiendrait au statut du désir ou du moment. Le moment « à blanc » ou le désir « à blanc » est un moment ou un désir dont le caractère est d'être suspendu mais pour n'avoir d'autre fonction finalement que la gratuité. C'est précisément parce qu'il ne produit « rien » qu'il est innocent.

Mais produire ce « rien » est évidemment sortir de l'indécidable pour entrer dans le leurre en sorte que le texte « à blanc » correspond à la stratégie de l'autofictionnaliste pour conduire le lecteur vers le texte « blanc » qui, lui, demeure indécidable. La production du « rien » est une manière de s'innocenter et tout à la fois, hystériquement, de susciter le désir du lecteur. Le corps anorexique de l'autofiction est un corps coupable. La graisse est l'abdication devant le désir de cet autre qui serait en position d'une mère captatrice et totalisante. « Blanchir » les aliments, ce serait les dégraisser ou ne s'intéresser qu'à ceux qui ne feront pas grossir voire enfanter. Ce serait en quelque sorte en faire des aliments innocents en cela qu'ils ne garantiraient pas la jouissance de cette mère à satisfaire dont l'amour est une pulsion orale de gavage. Elle gave et, ce faisant, se gave. Blanchir le texte, c'est donc le dégraisser et lui ôter toute prédication dans la crainte de l'inceste. Car le gras, cette plus-value du sens évoquée par A. Robbe-Grillet ou cette exigence de signification autobiographique évoquée par P. Lejeune, serait de l'ordre du désir de l'autre

---

<sup>1119</sup> E. Neppi, *Le Babil et la caresse*, New York, P. Lang, 1995, p. 14 : « le Poulou des plaisirs profanes [issu] par parthénogénèse du sein maternel. Sartre le dit explicitement à propos de G. Flaubert : “ Son vrai désir : parthénogénèse. Naître de la mère, sans père ” ».

<sup>1120</sup> J.-P. Sartre, *Les Mots*, *op.cit.*, p. 106-108.



ressenti de manière sartrienne comme une nausée incestueuse en l'absence de manque comme de père. Le désir ou le gras deviennent une seule et même entité. Un gras sale évidemment puisqu'il est, par nature, coupable. De sorte, il faut dégraisser le texte comme on le lave. A. Robbe-Grillet veut *laver* le corps du texte (et ce faisant du sujet) de « cette adjectivité *poisseuse* »<sup>1121</sup> comme il veut dégraisser le texte des « métaphores » qui tiennent de la « jouissance sensuelle »<sup>1122</sup> ou de cette adjectivité dont il souligne l'« insistance louche »<sup>1123</sup>.

Il écrit à propos de sa mère dans *Le Miroir qui revient* que l'on peut voir peut-être dans son « parti-pris de froideur narrative-apparente-une sorte de réaction défensive envers la subjectivité trop ardente qu'elle [sa mère] apportait à l'expression de ses sentiments. »<sup>1124</sup>. Le dégraissage du texte ou son entreprise de nettoyage tiennent donc de la mise à distance. Dans le chapitre « Nature, humanisme, tragédie » dans *Pour un nouveau roman*, le refus de la métaphore et de l'adjectif est bien le « refus de tout ordre préétabli »<sup>1125</sup>, « se libérer soi-même » d'un conditionnement, le refus de l'idée de « prédestination »<sup>1126</sup>. Décrire revient à « constituer cette extériorité et cette indépendance », « Enregistrer la distance entre l'objet et moi »<sup>1127</sup>, échapper à la tragédie (œdipienne sans doute) car « son règne s'étend sur tous mes sentiments et toutes mes pensées, elle me conditionne de haut en bas ». Il s'agit d'éviter « une servitude ». Les choses « une fois dégrassées [...] ne renvoient plus qu'à elles-mêmes, sans failles où nous glisser. »<sup>1128</sup>.

Dès *Pour un nouveau roman*, il est possible de lire à travers le discours théorique d'A. Robbe-Grillet, celui d'un corps scriptural à venir anorexique : « L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre, ni d'ailleurs à aucune autre

---

<sup>1121</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 55.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>1125</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1961), Paris, Minuit, 1996, p. 65.

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens. Il tient debout tout seul, comme le zèbre ; ou bien il tombe. [...] C'est alors le reproche de " gratuité " que l'on nous oppose, sous prétexte que nous affirmons notre non-dépendance. [...] Mais la *nécessité*, à quoi l'œuvre d'art se reconnaît, n'a rien à voir avec l'utilité. [...] L'œuvre doit s'imposer comme nécessaire, mais nécessaire *pour rien* ; son architecture est sans emploi ; sa force est inutile. »<sup>1129</sup>. Nous comprenons ce « Pourquoi j'aime Barthes » à travers lequel A. Robbe-Grillet affirme que les rapports qu'il entretient avec « cette œuvre-personnage, ce texte-personne, ce texte-corps [...] sont des rapports de romancier à romancier, définissant un certain type de rapport amoureux, de contact affectif » : rapport de « corps à corps »<sup>1130</sup>. Le texte est contaminé par l'adjectif, la prédication ou la métaphore qui représentent l'interdit et la pléthore, c'est-à-dire le lien à cette *doxa* « bourgeoise » (qui capitalise comme elle jouit ou tire profit du sujet) en position de mère. De fait, le corps autofictionnel doit tenir debout seul, n'exister sur aucune vérité qui existerait avant lui, affirmer son indépendance, son propre équilibre, son propre sens à travers une gratuité qui symbolise la non-dépendance. La « gratuité » est donc ce qui n'est pas utile, nécessaire, commis à un emploi de fils. Le texte « *pour rien* » est le texte mis à blanc. Il est cet aliment ou cet objet dépouillé comme l'on dirait dégraissé ou dépourvu d'adjectivité, de toute valeur d'usage, de toute nécessité pour ne garder qu'une valeur de jouissance. Il n'est possible que de jouir du « rien ». Perdre toute valeur d'usage est s'assurer que son désir ne sera pas coupablement en ce danger d'être saisi incestueusement, manière radicale et dérisoire d'échapper à cette relation forcée à un objet oral qui dicte son désir. L'abstention du neutre aboutissant au blanc participe de l'abstinence et de l'ascèse comme renoncement au désir. Le texte

---

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

<sup>1130</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op.cit.*, p. 166-167

blanchi est un texte aseptisé, neutre ou incolore s'il fallait considérer tout désir émergeant comme une possibilité de captation et d'incorporation ou une éventuelle contamination. Les parents du narrateur de *Mes Parents* ajoutent *in extremis* une porte de communication dépliant entre leur chambre et celle de l'enfant pour « [l']empoisonner avec leur intimité »<sup>1131</sup>. Le texte blanchi est, de fait, indésirable comme contrepoison. Il n'est pas dans le désir mais, dans une position de recul ou d'annulation, avant le désir, dans une zone franche.

Le corps dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est ce corps de *L'Image fantôme* « incorporé » ou incorporable, ne possédant pas d' « histoire propre »<sup>1132</sup> dont le narrateur souhaite qu'il disparaisse à l'abri du regard des parents ou dont la dépouille doit échapper à ses ascendants. L'histoire propre est l'histoire lavée ou blanchie, celle qui s'appartient de sorte que le corps ne soit plus un capital, un objet ou un déchet tel qu'apparaît, à l'image du prisonnier concentrationnaire, le malade du sida dans le réseau (parfois souterrain) des hôpitaux parisiens. Dans ce fantasme d'un monde qui serait une totalité dévoratrice, le corps scripturaire inscrit en son sein le manque ou l'absence. L'extrême désolation du fils sur lequel la loi du père n'a aucune prise le soumet à un statut phallique à travers lequel il est sa propre loi. De fait, face à ce « vide juridique », il devient une figure totalitaire se retournant sur elle-même, instaurant là où le tiers fait défaut, un discours de maîtrise. Le blanc agit comme une spirale ou comme un alcool. Cela lui vient de sa proximité avec la culpabilité. Il est en un premier temps apaisant, c'est-à-dire anxiolytique puis devient anxiogène. Il faudrait accepter au moins cet instant de l'adjectif comme leurre tel que le décrit R. Barthes. De fait, il y aurait une proximité avec la vérité, avec une subjectivité, avec une *ex-istence*. Si l'autofictionnaliste tend à nous le faire croire à travers une dramatique du fils face au père, le cadre de l'indécidable suspend toute perspective : l'image devient fantôme.

---

<sup>1131</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 38.

<sup>1132</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 36.

Le blanc, appel à la pureté, au silence, défense ultime contre l'arrogance devient un mode de déprise, une géométrie du secret de plus en plus contraignante. La loi du fils se retournant contre elle-même sans autre tiers s'emballe et s'abîme. Les discours totalitaires nous rappellent deux figures de corps s'appelant mutuellement : le corps des Jeunesses hitlériennes et son décalogue hygiéniste, et le corps mortifère des camps de concentration. L'un, bien sûr, fait écho à l'autre. L'extrême maîtrise ou pureté aboutit à la mort. Le blanc est le recul devant le désir comme devant toute forme d'altérité, c'est-à-dire d'adjectivité ou de prédication. Plus le fils s'écrit dans ce recul, plus il tend à disparaître. La culpabilité se nourrit d'elle-même. Plus on y cède, plus elle devient sévère et présente. Le corps autofictionnel tel un corps anorexique soumis au besoin, enfermé dans une blancheur qu'il construit au fil des lignes comme l'on construit un secret, le nourrit et s'y conforte, s'enferme à son propre jeu. Il fonctionne précisément de la manière dont H. Guibert qualifie son écriture. Elle est « morte et [...] se publie maintenant à l'envers comme une écriture posthume dont [il] serai[t] le spectateur vivant »<sup>1133</sup>. Le blanc est aux deux extrêmes, tout à la fois vie et mort. Le silence, l'abstention, le retrait dans l'invisible, l'incolore sont autant de figures de la virginité et de la mort. Le corps vierge de l'autofictionnel agit comme un astre qui, mort, se consume de sa propre inertie.

L'indifférenciation ou l'impossible assumption de la castration correspond à ce zéro, équivalent ascétique et régressif d'un retour au sein divin. C'est « l'homme du Non » sartrien faisant de son esprit un plan chirurgical d'une hygiène absolue<sup>1134</sup>. C'est là « le fils idéal aseptisé »<sup>1135</sup> qui imagine sa mort à l'image de sa vie : « En face d'un mur blanc, dans un lit blanc, sous un plafond blanc, entre des infirmières en blanc, pouls diligemment tâté, seringué à la

---

<sup>1133</sup> H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op.cit.*, p. 232.

<sup>1134</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op.cit.*, p. 82.

<sup>1135</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 526.

morphine, mort blanche, on me fera un beau cadavre, bien lavé, nettoyé de frais, rasséréiné »<sup>1136</sup>.

Dans *Un roman sentimental*, les premières lignes d'A. Robbe-Grillet décrivent le lieu de l'action en ces mots : « l'endroit où je me trouve est neutre, blanc pour ainsi dire ; non pas d'une blancheur éclatante, mais d'une teinte indécise, trompeuse, éphémère, tout à fait absente aussi bien. S'il y avait quelque chose à voir devant moi, on le verrait sans problème sous cet éclairage uniforme, qui n'est ni excessif ni avare, dépourvu en dernière analyse de toute adjectivité. Au sein d'un tel espace, affirmant sans conviction son indifférence, il ne fait d'ailleurs ni chaud ni froid. »<sup>1137</sup> (c'est nous qui soulignons). Lieu d'un paradis à venir, d'une mort peut-être que le narrateur sait proche. En-deçà du désir, l'autofiction dessine une écriture blanche qui ne dit mot ni ne consent voulant par là sans doute échapper à la mort. Mais c'est là la castration du cercle. S'obscurcir participe d'une pureté et d'une authenticité fantasmatisques mais également du vide et de la mort. Le secret comme le silence est encore un mode aléthurgique : un mode totalitaire. Se taire c'est, quoi que l'on y fasse, parler encore. De même que le corps autofictionnel anorexique est l'aveu jusqu'au corps propre d'une dévoration sans limites, le blanc, est l'aveu d'une noirceur effrénée, la gratuité, d'une plus-value ou d'une exigence de signification autobiographique anormale, c'est-à-dire éminemment incestueuse.

\*

\*

\*

---

<sup>1136</sup> S. Doubrovsky, *La Dispersion*, op.cit., p. 324.

<sup>1137</sup> A. Robbe-Grillet, *Un Roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007, p. 7.

Le rapport du sujet à un modèle sexuel préétabli démontre, à travers le paradigme de la « ruine », toute la nécessité du modèle dans ce processus *pervers* de libération. L'inscription du sujet dans une contre-idéologie parodique revient à un dialogue ironique avec le modèle. L'ironie, mode de l'imaginaire adolescent, suppose, puisqu'il y a libération, toute l'emprise du modèle. L'autofictionnaliste se refuse à toute posture dogmatique et ne cesse de s'inscrire dans une contre-idéologie parodique. Le modèle est appréhendé comme un phagocyte à l'intérieur du texte comme du corps du sujet. Une sorte de vampirisme dont il faudrait craindre l'emprise dans l'idée qu'il ferait du sujet un motif parodique, c'est-à-dire une imitation du modèle. Il redoute d'être, à son corps défendant, sous l'emprise d'un modèle, perspective antérieure et extérieure rappelant dans ses déterminismes le père. Soumis à des stéréotypes qui feraient de lui une construction factice, le sujet se sert du modèle pour le destituer mais davantage pour ne pas être réduit rationnellement à la mesure de quelques détails que pour éviter de faire de lui une statue ou un mythe.

La logique du défi en œuvre dans l'autofiction révèle, au contraire, dans ce déni de la loi, un Moi tout-puissant, sans cesse en proie à une revendication narcissique sans limites. L'autofictionnaliste suscite un modèle autobiographique comme l'on échange une promesse. Cependant, pervertissant les oppositions entre vérité et mensonge, la reproduction s'avère être un leurre. Il mime le discours autobiographique pour mieux le déjouer et duper le lecteur. Ainsi, écrit-il toujours pour se désavouer ensuite ; le défi, gratuit, ayant pour fonction de poser la loi comme étant vide. Par le refus du nom et du renom, de tout héritage comme de toute filiation ou de tout enseignement, il ne cesse de se ruiner. De fait, le « devoir de mémoire » est, sans fin, ironiquement évincé et trahi. L'engagement dans l'ordre du

symbolique et de la mémoire tient de la promesse amoureuse maintenue comme un leurre puis abandonnée. L'autofictionnaliste n'a, semble-t-il, pas de comptes à rendre à la loi. Du moins, le croit-il car soumis à cette puissance féminine de la nature derrière laquelle se devine la voix de la mère, il ne cesse de perdre la réalité de son désir et de lui-même.

Il est dans un anarchisme de droite qui marque cette double postulation en lui se faisant tout à la fois le chantre de l'ordre établi c'est-à-dire s'incarnant en la figure du père et instaurant ce désordre qui la destitue. L'oxymoron évoque en lui-même la contradiction dans laquelle est prise le fils : à la fois il ne peut se dépendre de la loi du père qu'il défie sans cesse et se voit dans l'impératif de jouir du corps incestueux de la mère. La voix hystérique de la mère se fait entendre à travers ce contre-pouvoir que représente le fils, en quelque sorte, chargé de mission pour elle. L'anarchisme de droite est l'exacte formule du destin pervers, conférant au désordre la forme pétrifiée de la loi. Soudain, ce n'est plus la loi du père sous la figure de la statue qui règne puisqu'on ne cesse de désirer le détruire mais une autre loi incarnée sous les auspices de la ruine systématique. Dans l'auto-subversion ou dans la formule ironique de l'autofiction se lit le paradoxe d'une loi du père impossible à accepter de sorte qu'existant encore dans l'ordre de l'imaginaire, elle se déplace en quelque sorte du côté de la mère imposant un lien impossible à rompre. Ainsi se tient-on dans l'espace ambigu du jeu et de l'indécidable, le fils tentant sans cesse de se réapproprier un désir qu'il ne possède pas puisqu'il se refuse à en accepter le manque à être. Cet indéfini de l'écriture autofictionnelle qui est toujours inachevée à défaut de nommer tend à faire du sujet un être fragmenté et dispersé, sans cesse divisé, alimentant une boulimie toujours plus intense à mesure de son insatisfaction à jamais renouvelée.

Cette bipolarité politique s'explique en cela que le sujet pris au piège de son *in-différence* ne peut tuer le père qu'au prix de son propre sacrifice. L'écriture

terroriste part d'un néant qu'elle crée pour mieux renaître. C'est la mécanique de l'autofictionnaliste qui ne cesse de contredire cette posture qu'il vient de prendre. La formule erratique est un vœu d'intégrité et d'honnêteté. La déprise perpétuelle par cette manière de contradiction permet d'échapper au regard qui compromet, c'est-à-dire à la perspective qui salit parce qu'elle traduit une qualification, un engagement. Être toujours en déport de la loi comme du père est la seule forme d'authenticité possible. Il n'y a pas de vérité si ce n'est libérée de l'instance patriarcale. Là où l'autre n'a pas d'existence, l'écriture autofictionnelle se définit par le jeu masturbatoire d'un texte-corps livré au seul désir du fils comme si l'écriture tenait métaphoriquement de la même jouissance. L'œuvre devient pure si ce n'est authentique à travers ce jeu doubrovskien de l'association libre empruntée à la psychanalyse. Et, en effet, dans cet espace de toute-puissance, l'autofictionnaliste s'associe librement, son désir livré à l'imagination, sa main ponctuant ses élans. Il est en quelque sorte guidé de l'intérieur laissant parler cette union sacrée avec la mère où nul autre comme nulle loi n'a le droit de cité. Ainsi, en vient-il à l'orgasme, à ce moment extatique semblable à une petite mort, à travers laquelle à la fois il anéantit le père et la loi du réel, retrouve la mère et s'assure à nouveau de sa possession payant de sa disparition la culpabilité engagée. Car il ne peut échapper à l'ordre du symbolique qu'à ce prix-là. Le terrorisme, figure autofictionnelle, illustre parfaitement le paradoxe tragique du fils dans son rapport au père : dans ce désir de meurtre, l'impossible assumption de la castration et, de fait, l'inévitable disparition du sujet s'évanouissant au moment même de la transgression de sorte qu'il n'existe tout à la fois que de la loi et de son déni.

Qu'en est-il alors du corps autofictionnel ? La signification du vampirisme dans l'œuvre d'A. Robbe-Grillet est, selon A. Goulet, « une démarche régressive et perverse qui vise à contourner l'impossibilité d'une relation amoureuse normale, en assujettissant l'Autre réputé dangereux à son propre désir, en assouvissant par une violence symbolique et fantasmatique une prise de



possession érotique qui nie l'autre en tant que sujet.»<sup>1138</sup>. Le corps sexuel comme enjeu politique entre dans une économie pulsionnelle. Il s'instaure un « régime », c'est-à-dire une loi que le sujet se donne à seule fin d'en échapper à une autre. Les liens ou contraintes par corps fantasmés à la fois dans les scènes sado-érotiques décrites par A. Robbe-Grillet et dans cette mise en scène photographique de la mère comparable à la peine capitale d'une reine participent de ce « régime ». Ils sont une manière de projeter sur ces femmes une contrainte destinée au narrateur. Elles apparaissent sous les traits de femmes dévoratrices parce qu'elles représentent par projection l'oralité propre du fils contre laquelle il se défend par la construction d'un fantasme. Il s'en défend et il s'en nourrit car l'aspect castrateur et dangereux de ces femmes, instaurant une distance, un interdit, c'est-à-dire un manque suscite le désir : désir de réduction du manque qui n'est alors qu'une formule négative et incestueuse du désir. Le « régime », avatar de l'interdit, que s'impose l'autofictionnaliste serait donc une manière de *s'a-femmer* et, ce faisant, d'entrer enfin dans l'ordre du désir.

A la fin d'*Angélique ou l'enchantement*, la jeune Angélique ordonne une séance à travers laquelle elle joue à être martyrisée tout en martyrisant. Exposée nue au regard d'Alain, elle lui commande « de lui caresser l'intérieur du sexe » et de sucer ensuite son doigt maculé du sang de ses menstruations<sup>1139</sup>. Puis, elle profère le sortilège ou « l'enchantement » que justifie le titre : « C'est du sang maudit ! Pendant que tu le buvais, je t'ai jeté un sort. Maintenant, tu es impuissant pour toujours »<sup>1140</sup>. Sang de la défloration ou sang du cycle féminin, il représente cette contamination vampirique par le féminin. Il est également, dans *Fils*, cette « eau-mère [...] cette eau noire » à l'origine étymologique du

---

<sup>1138</sup> A. Goulet, « Vampirisme et vampirisation dans l'œuvre de Robbe-Grillet », Colloque de Cerisy, *Les Vampires*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 203.

<sup>1139</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op.cit.*, p. 243-44.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p. 245.

mot *tabou*<sup>1141</sup>. Alain, vampirisé par la jeune Angélique, porte en lui désormais l'impuissante féminité du vampire de sorte que l'impuissance peut être associée au *tabou* de la mère. Trois anecdotes successives à la fin du *Miroir qui revient*<sup>1142</sup> révèlent que la « sainte mère »<sup>1143</sup> est une « créature vampirique » ou « une princesse des ténèbres ». L'épisode « le couteau de Brasparts » narré par le père « avec de tragiques accents raciniens, fait de sa femme pour cette occasion “ la sanglante Athalie ” ». A cet épisode succède celui illustrant les premières expériences sadiques du jeune Alain comme si le vampirisme d'Angélique ou de la mère transmis au fils expliquait son sadomasochisme<sup>1144</sup>. Dans *Mes Parents*, l'enfantement du narrateur contraint par le père est vécu par la mère comme une présence en elle insupportable qu'elle tente d'expulser dans un « désir hystérique », se faisant tomber dans les escaliers pour perdre l'enfant, suppliant une fois celui-ci extrait qu'il soit mort, mort-né<sup>1145</sup>. C'est l'enfant marqué symboliquement par le chantage et la contrainte initiale du récit de Suzanne sur la genèse du couple : l'enfant contre l'argent, l'enfant-capital à expulser comme un déchet mortifère.

Le vampirisme évoque souvent un lien entre une créature féminine et un enfant, un lien ambigu puisqu'il traduit à la fois la peur et le désir. La mère d'A.

<sup>1141</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 489 : « les menstrues sont comme un tabou suprême et universel le mot tabou lui-même paraît-il vient du polynésien tabu ou tapu de la famille de tapa qui veut dire les règles ».

<sup>1142</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 196-200 : « Il y avait aussi le célèbre “ coup de l'autobus ”. Dans un encombrement de voitures au voisinage du *Printemps*, maman nous aurait poussés ma sœur et moi sous un autobus de la ligne CC-28, juste au moment où celui-ci démarrerait. Devant le recul effrayé de ses enfants, elle se serait moquée d'un si vulgaire instinct de conservation, affirmant très haut que de toute façon “ il vaut mieux mourir jeune ”. Une autre fois, dans l'unique chambre d'une auberge sans confort [...] Notre mère frémissante, estimant que son mari réveillé par elle en sursaut met trop de temps pour allumer une chandelle, aurait bondi vers lui en brandissant un grand couteau dont elle voulait le frapper ! [...] une chauve-souris malade [...] vivait sous le chemisier de maman (dans ce qu'elle appelait sa falle), directement au contact de sa chair chaude [...] sur la gorge et le cou, en déployant ses immenses ailes de soie noire. ».

<sup>1143</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1144</sup> A. Goulet, « Vampirisme et vampirisation dans l'œuvre de Robbe-Grillet », Colloque de Cerisy, *Les Vampires*, *op.cit.*, p. 210 : « au fantasme de l'agression du vagin denté et sanglant répond le sadisme de l'homme vampire s'efforçant de maîtriser les forces obscures de la femme. ».

<sup>1145</sup> H. Guibert, *Mes Parents*, *op.cit.*, p. 124.

Robbe-Grillet est, selon A. Goulet, « héritière des Lilith ou des lamies »<sup>1146</sup> qu'évoque P. Wilgowitz comme une « démonsse qui s'attaque aux enfants, aux femmes enceintes et aux mères [...] chassée du paradis à la suite d'un différend avec Adam, vouant à Ève une haine jalouse, [elle] se serait faite la meurtrière des nouveaux-nés. »<sup>1147</sup>. Se dévoile l'image d'une femme s'attaquant à la maternité, c'est-à-dire au lien symbolisant la différence des sexes : pas d'engendrement sans reconnaissance de l'autre masculin et acceptation de sa propre féminité.

Lilith serait semblable aux « petites sirènes à la chair de nacre chant[ant] des fados nostalgiques »<sup>1148</sup> résidant dans la mer bretonne, aux Sphinges, aux Phairies, semblable à la déesse Hécate qui absorbe la vitalité des nouveaux-nés qui lui sont offerts. Il faudrait peut-être ajouter Lupa, la prostituée signifiant louve et courtisane : toutes figures d'une même hystérie maternelle. Pour A. Goulet, elle est « La mauvaise mère et la mer mauvaise d'abord, première image de la femme castratrice, puissance de censure et menace d'engloutissement [...] la femme séductrice, la sorcière, sirène, goule et vampire, qui menace d'autant plus la maîtrise de l'homme qu'elle installe l'angoisse de castration au cœur de la relation amoureuse. »<sup>1149</sup>. Le vampirisme est donc une figure littéraire de l'hystérie que nous retrouvons dans l'autofiction et notamment dans l'évocation du corps et de la sexualité.

L'amour devient dans l'autofiction un duel en cela qu'il est une conquête donjuanesque, une tentative sadomasochiste de « tuer » le féminin, la volonté parricide de dénier toute loi si ce n'est celle du sujet lui-même. Le corps devient le lieu d'un désir, d'un enlèvement naturel, d'un « laisser-aller passionnel » sur lequel il faut reprendre une maîtrise qui serait « astreinte et ascèse »<sup>1150</sup>. Combat

---

<sup>1146</sup> A. Goulet, « Vampirisme et vampirisation dans l'œuvre de Robbe-Grillet », Colloque de Cerisy, *Les Vampires*, op.cit., p. 201.

<sup>1147</sup> P. Wilgowitz, *Le vampirisme. De la Dame blanche au Golem*, Lyon, Césura, 1991, p. 42.

<sup>1148</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p. 74.

<sup>1149</sup> P. Wilgowitz, *Le vampirisme. De la Dame blanche au Golem*, op.cit., p. 210.

<sup>1150</sup> S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op.cit., p. 396.

économique qui dessine le corps « anorexique » et scripturaire de l'autofictionnaliste. Le fils, ce héros négatif, en proie au refus du féminin, semble croire qu'ainsi il se rebelle contre ce héros positif que représentent le père et ses avatars. La ruine, l'impudeur, le scandale sont une même manière de dénier le père et toute position passive à son égard. L'autofictionnaliste-fils, Lucifer, porteur du feu matriarcal, en se refusant à sa filiation avec le père, se refuse à toute inscription dans le temps comme dans le désir de l'autre. Car l'autre féminin, en l'absence d'une loi tierce, devient phallique de même que toute loi devient le signe annonciateur d'une féminisation. La « féminité » de l'autofictionnaliste n'est autre qu'une *surmâlitude*. La privation de l'objet ou son meurtre est la seule manière de le désirer. Voici qu'à travers l'exemple de D.-A.-F. de Sade écrivant par la voix de Justine, l'autofictionnaliste serait cette figure hystérique d'un féminin diabolique, dévoyé et scandaleux. H. Guibert, exorciste face à l'impuissance de la maladie, laisse à penser qu'il est non seulement l'objet d'une inquisition mais qu'il est également inquisiteur, tentant par l'écriture de réduire toute forme de féminité face au père et à la loi. C'est l'image transmise par des femmes-mères telle Lady Macbeth d'une virilité sans détumescence. Par ce rêve de toute-puissance, l'impuissance devient une obsession. Dans ce déni du père et de toute féminité, l'autofictionnaliste s'affirmant victime, féminisée de manière outrageante, tend à démontrer une masculinité indivisible. Il fait ainsi le travail de ses contempteurs réels ou fantasmés en créant lui-même l'ordre d'une hérésie et d'une inquisition. D.-A.-F. de Sade, par la voix et le corps de Justine, est bourreau et victime de la même manière que l'autofictionnaliste, victime devient cet intégriste qui tend à blesser le féminin, à le violer, à le réduire au silence ou à la disparition. La conquête sado-érotique ou donjuanesque est dans le déni de toute détumescence, c'est-à-dire de toute reconnaissance de l'autre et du féminin car ce serait accepter un don qui, dans l'imaginaire de l'autofictionnaliste, est à la fois une sujétion et une éclipse du désir. Or, cynique, singulier, homme dont la nature est indexée sur l'animalité,

l'autofictionnaliste prône une jouissance sans limites, s'inscrivant dans les *topoi* anti-patriarcaux des années 70. Les mouvements révolutionnaires homosexuels, féministes ou politiques s'inscrivent tous dans cette question hystérique de la féminité s'inquiétant des rapports politiques entre les deux sexes. Dans cette méconnaissance, l'autre nécessairement phallique tend à la féminisation de l'un qui ne cesse de s'en défendre : personne ne « quitte l'arène phallique pour rencontrer sa féminité »<sup>1151</sup>. De l'érotisme au savoir, Don Juan rejoint Faust. L'inconscient est cette jouissance à ne jamais conquérir tout à fait et dont l'appréhension se diffère sans cesse. Différer revient à n'avoir de cesse de réduire la différence.

Le jeu de cachette évoque un lien comparable au lien de vampirisation tel que le décrit P. Wilgowicz<sup>1152</sup>. C'est d'abord le sentiment d'un regard pétrifiant semblable à une présence intérieure qui tiendrait de l'envoûtement ou du sortilège, d'être « UN-EN-DEUX »<sup>1153</sup> en ce sens où S. Doubrovsky à travers son « Œdi-fils » n'existe pas mais co-existe<sup>1154</sup>, d'être à tous, d'être pénétré au plus profond de son âme avec une antériorité sur sa propre conscience dévolu à l'autre. Qui ne connaît les qualités de métempsychose des vampires ? La captation ou la possession du corps se traduit par le thème de la contamination, de la saleté, de l'infection, de la conscience parasitaire dont il faut s'expurger, se laver et ce, dans une perspective de conflits annoncée à travers l'oralité. S. Doubrovsky évoque une écriture par laquelle « jusque-là absorbé par cette

---

<sup>1151</sup> P. Bruno, « Le discours de l'hystérique », *Psychanalyse n°13*, Érès, Ramonville Saint Agne, 2008, p. 16.

<sup>1152</sup> P. Wilgowicz, *Le vampirisme. De la Dame blanche au Golem*, *op.cit.*, p. 7 : « deux êtres sont indissolublement attachés l'un à l'autre dans l'impossibilité de mourir comme de naître. A un bout de la chaîne, le premier est opaque à l'autre, le deuxième est exsangue. L'un puise dans la transfusion sa survie, l'autre se vide de son essence vitale. Ni l'un ni l'autre ne se réfléchissent dans un miroir : la psychésorcière ne les représente pas. Accrochés l'un à l'autre par un regard captateur monoculaire, deux hôtes étranges sont liés par le hors-temps et le hors-espace, par les voi(es)x du sang, par la dent-crampon d'une enceinte sans se(x)ction, sans ouverture. ».

<sup>1153</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 267.

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 298-299.

mère, [il tente à] la résorber enfin par l'écriture [qui est] revanche sur la parole [de l'autre] par adsorption »<sup>1155</sup>.

Face à cette relation fusionnelle dans laquelle n'existe nul tiers, dans cette omniprésence de l'Objet maternel, l'autofictionnaliste introduit un manque dans ce désir saturé par le besoin, circonscrit un lieu où il sera absent. Il en va de la coupure, du doute, de l'ambiguïté comme de la privation. Le corps comme la conscience en disant non se sépare, tend à *ex-ister*. Le corps de l'autofictionnaliste ne faisant qu'un avec l'Objet, en proie à une dévoration sans limites, il est possible de supposer que ce dernier ira, sur le plan de la conscience, dans cette même pente à se glisser dans la pensée d'un tout idéologique, autre représentation maternelle d'une certitude jouissive sans manque et sans différence. R. Barthes est ainsi dans cette ambiguïté, pris entre un terrorisme à travers lequel il instrumentalise l'écriture « lavée », dégraissée ou « désadjectivée » d'A. Robbe-Grillet et le retour à la prose grasse, bourgeoise de Zola. R. Barthes, pris dans un corps à corps scriptural « anorexique », se livre le soir venu à une boulimie marquée du sceau de la pléthore pour mieux peut-être ensuite s'amender par de nouvelles restrictions faite à l'« arme blanche ». Cette dialectique condamne l'autofictionnaliste au refus du féminin, c'est-à-dire du manque en lui. Par réaction défensive, face au corps incestueux, il lui faut sans cesse être en déport, s'éviter toute satisfaction trop pleine qui viendrait annihiler toute conscience comme tout désir dans une fusion vampirique dévoratrice.

Ainsi, J.-P. Sartre est dans une relation à lui-même dure et sans pitié à travers laquelle il se serre la vis dans le sentiment d'être ainsi maître de lui. Il instaure un « régime » politique draconien qu'il applique à sa conscience. Il fait la lumière sur lui afin de mieux échapper à l'Objet en ce sens où il s'épure, se vide de toute idée en-trop, fait place nette évitant tout lien à l'Objet. La

---

<sup>1155</sup> S. Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op.cit., p. 75-77.

conscience est là comme un corps sexuel livré aux attentions parentales, à l'Objet fusionnel et dévorateur. Soit elle s'endort de manière incestueuse et létale soit elle s'éveille : le corps alourdi comme la conscience endormie se comprend sur le plan oral, érotique et politique.

La question de la féminité, celle de l'hystérie, est précisément politique en ce sens où l'abandon est impossible ou inhibé. Le corps de l'autofictionnaliste est comme un corps anorexique en proie à la phobie du gras symbolisant un corps proliférant, sans maîtrise. La graisse étant comme le diable partout, insidieuse, invisible. Elle serait symboliquement tout à la fois le produit de l'abdication devant le désir de l'autre et l'impossibilité d'instaurer en soi un manque. Le gavage symbolise l'amollissement, la féminisation mais aussi l'asservissement imaginaire à une dévoration sans fin dont le sujet se sent l'objet. Ainsi, il n'a pas d'autre choix que d'être en quête de vacance, de légèreté, de glissade, d'une autonomie du corps sexuel comme de la conscience pour *ex-sister* et désirer. Légèreté de la conscience, de l'écriture, de la relation à autrui qui fait du sujet un « héros négatif » ou un héros de la négation. Négation du féminin ou de l'altérité agissant comme un gouvernement, faisant de l'écriture le lieu d'un ordre imaginaire dans lequel l'autofictionnaliste se refuse à « avaler » n'importe quoi, mettant en doute, se refusant à toute incorporation, à sa captation, rejetant l'Objet qui, fantasmatiquement le désire, le veut tout entier : défense contre ses propres appétits<sup>1156</sup>. Ainsi, l'autofictionnaliste est-il ce héros négatif qui, tout à la haine et à l'attraction d'un objet incestueux, se refuse à toute féminité, se livrant sans cesse à un appauvrissement volontaire, annulant toute production, tentant de faire émerger le désir d'un besoin saturé.

Être intact, pur, seul. Le jeu de cachette, ce retrait dans l'invisible, dans ce « trou » sartrien qui est négation du social, se révélerait être la quête d'une virginité. L'autofictionnaliste s'empresse de faire la lumière sur lui comme si

---

<sup>1156</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 476 : « Moloch à femmes [...] insatiable ».

l'écriture du scandale et de l'impudeur n'avait d'autre finalité que de soustraire à l'autre la tâche de l'évincer. Ainsi, semblerait-il gagner par une visibilité extrême son impénétrabilité. Il serait dans cette lucidité auto-punitive que J.-P. Sartre prête à C. Baudelaire, se substituerait au regard surmoïque de l'autre afin d'avoir une perspective cavalière sur lui-même. De la sorte, l'autofictionnaliste contrairement à l'autobiographe aurait pour stratégie de lever toute censure par la place prépondérante faite à l'aveu et d'ainsi se libérer de toute inquisition puisqu'il l'aurait devancée. Dans cette position réflexive d'auto-annulation du désir, l'érotique scandaleuse semblerait être un désir cathartique en cela que l'écriture autofictionnelle serait une levée ironique que la psychanalyse réprouverait, son unique tâche consistant à arraisonner le désir. Par l'aveu, l'autofictionnaliste deviendrait un personnage à lui-même traduisant une position de déport ou une trahison par laquelle il pourrait ironiquement se dépendre de lui : s'affirmant et s'annulant. Ce serait le fantasme d'une autobiographie libérée qui se constituerait à la manière d'une auto-analyse.

Or, voici que le rapport de l'autofictionnaliste au lecteur ressemble fort à ce duo amoureux évoqué précédemment de sorte que l'ascèse cynique prend les accents d'une histoire érotico-policrière à travers laquelle le protagoniste tenterait d'échapper au regard d'un autre captateur et vampirique dont il faudrait se laver pour éviter toute compromission de son désir. Peut-être, nous l'imaginons, est-il même nécessaire que cette autre soit, fantasmatiquement, le motif d'une altération ou d'une contamination affectant le sujet, c'est-à-dire l'objet d'une crainte ou d'un interdit, pour qu'il soit enfin désirable de sorte que l'intrigue policrière soutiendrait l'aventure érotique.

L'aveu est davantage, au même titre que la parure pour le dandy baudelairien, une manière d'échapper au regard de l'autre par le truchement d'un discours au genre indécidable. Là où le dandy se voudrait irréprochable par contention de soi, l'autofictionnaliste, au contraire multiplierait les motifs d'opprobre. Cependant, l'indécidable est le caractère premier de l'aveu



autofictionnel de sorte que, par cette ironie jouant soit de l'ambivalence soit d'un mouvement d'affirmation et d'annulation contiguës, ces figures scandaleuses suspendent tout effet de censure. Ainsi, l'autofictionnaliste a-t-il la volonté, dans ce désir de prêtrise, de contention et de rétention de se garder par devers soi.

La dynamique virginale de l'écriture scandaleuse ne se résume pas à susciter de fausses pistes afin de ne pas laisser deviner à l'autre le lieu de sa présence. En effet, pourquoi ne pas essaimer quelques indécidables figures vertueuses ? Peut-être faut-il considérer qu'à travers le jeu de cachette se joue tout l'érotisme autofictionnel. Le jeu suscite le désir. Plaisir à constituer une énigme et à susciter un désir aux yeux de l'autre. C'est précisément parce qu'il n'est pas là où l'autre le croit qu'il désire. Il est dans la révélation de scandales indécidables une jouissance à cette fausse promesse donjuanesque, le narrateur se conte de la manière la plus attendue de façon à laisser accroire au lecteur à un savoir comme Don Juan laisse accroire à un savoir sur son désir. Mieux, il promet plus de sincérité que ses prédécesseurs de sorte qu'il faut s'attendre à une jouissance ultime. Ainsi, l'autofictionnaliste promeut-il une écriture du scandale plus nue que jamais comme Don Juan fait vœu d'un amour plus authentique que jamais. L'aveu du scandale serait au lecteur-psychanalyste ce que l'aveu amoureux serait à la jeune proie de Don Juan. Il y aurait là un savoir légal sur le désir du fils.

Dans la perspective fantasmatique de l'autofictionnaliste, face à l'analyste comme face à cette sorcière dont J. Michelet nous conte qu'elle est également sage-femme et appartient à un principe mâle censé pénétrer les âmes comme elle accouche des corps, cette jeune vierge effarouchée ne serait autre que Don Juan lui-même. Dans *Fils*, la formule de Phèdre « Présente, je vous fuis ; absente, je vous trouve »<sup>1157</sup> est également celle du narrateur<sup>1158</sup>. L'hystérie de

---

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 462.

Phèdre, cette mère incestueuse, est également celle d'Hippolyte, avatar du narrateur. L'amour hystérique de Phèdre s'adresse à cet homme séducteur, ennemi des femmes, dont on nous dit qu' « il a pour tout le sexe une haine fatale » (v. 789)<sup>1159</sup>. C'est précisément l'hystérie d'Hippolyte qui séduit celle de Phèdre en une sorte de filiation et d'effet de miroir. La formule racinienne, inverse de l'expérience proustienne, devient celle de ce jeu de cache-cache que représente l'écriture autofictionnelle. Comme l'explique S. Doubrovsky, le « récit de Thérèse est comme une " anti-madeleine " » en effet dans la recherche proustienne on se cherche et on se trouve » cependant que dans la formule racinienne le « *désir de l'Autre est toujours lié à son évanescence [ :] l'Autre cherché est l'Autre absent mouvement donc où le sujet littéralement se perd* »<sup>1160</sup>.

Le jeu de cache-cache à travers la formule racinienne du désir prend tout son sens dans cette féminité ou cette parole féminine que l'autofictionnaliste dresse face au père telle l'hystérique face au Maître. Cette manière de déport systématique d'un discours qui s'affirme et dont l'autofictionnaliste se retire dans le même mouvement ressemble en effet fort à ce jeu de cache-cache par lequel l'absence suscite la présence et la présence, l'absence. Ce narrateur affichant son manque à être, se décrivant comme cet anti-héros, cet anti-père ou, tel Hippolyte, « *un mini-héros* »<sup>1161</sup>, ne cesse par la coupure, l'ambiguïté, l'effleurement, le doute de se refuser à toute position phallique. Dans cette impudeur qui ruine toute image de héros positif, il vient « appâter » les représentants d'un savoir phallogocentrique, psychanalytique ou médical (à la manière dont, dans le jeu de cache-cache, un enfant dissimulé tend à attirer celui qui le cherche) pour ensuite s'esquiver déroutant le savoir et le sérieux du père, le faisant vaciller. Le fantasme de « l'analyste » désirant *percer* le « *jouis errant* » à la manière dont S. Doubrovsky dit qu'Aricie, avatar d'Antiope,

<sup>1159</sup> P.-L. Assoun, *Le pervers et la femme*, « Phèdre ou l'hystérie sublime : le savoir pervers de la féminité », *op.cit.*, p. 32.

<sup>1160</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 466-467.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 499.

« AMAZONE », appartenant aux « femmes viriloïdes par excellence mères phalliques idéales » veut « percer » Hippolyte<sup>1162</sup> s'actualise tout à fait dans ce jeu de cachette. Le fils, Hagen dont l'anneau par ce vide au cœur représente la négativité, cette incomplétude, cette « féminité », cet inachevé, cette perfectibilité inatteignable, parle du lieu de l'autre sexe. Cette jouissance « féminine », à l'aune de ce savoir ou de ce secret à découvrir, tout à la fois provocante et décevante, se veut impossible à circonscrire, sans cesse évanescente, n'abandonnant derrière elle que quelques figures vides ou « frigides ». La formule racinienne est la formule incestueuse du désir autofictionnel en cela que, l'autre sexe incarnant l'autofictionnaliste de la même manière qu'« *Hippolyte est transformé en femme* »<sup>1163</sup>, le savoir comme la jouissance à l'image de « CE HÉROS EXPIRÉ [est] présent à condition d'être disparu »<sup>1164</sup>.

L'érotisme « à blanc » figure ce rapport impossible au désir de l'autre si ce n'est sous les formes d'une ruine ou d'une fonte phallique à l'image d'un corps-désir qui se restreint et s'amaigrit sans cesse, happé en quelque sorte par ce manque qu'il poursuit sans pouvoir le signifier. L'autofictionnaliste attribue à l'écriture littéraire ce que S. Freud puis J. Lacan soulignent à propos de la psychanalyse. Elle serait « tout comme la tragédie [...] une *catharsis*, une pacification de la compassion et de la crainte grâce à l'esthétique de la parole. »<sup>1165</sup>. S. Doubrovsky fait ce parallèle en faisant de « *l'homme tragique* », le névrosé<sup>1166</sup>, de la « *question tragique* », la question œdipienne, de sorte que « *cela permet aux dramaturges de faire des tragédies et aux psychanalystes de faire leur métier* »<sup>1167</sup>. Songeons aux *Gommes* à l'intrigue policière et dont les cinq chapitres sont les cinq actes d'une tragédie du théâtre grec : *Œdipe roi*. Mais, se

---

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 504-506.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 497.

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>1165</sup> F. F. Berger, « Un petit détour par la phobie au seuil de l'adolescence », *Psychanalyse n°13*, *op.cit.*, p.27.

<sup>1166</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 519.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 498.

substituant à la psychanalyse et faisant l'économie du tiers-analyste, l'écriture littéraire consisterait à libérer une fantasmatique que la psychanalyse tendrait à normaliser, c'est-à-dire à censurer devenant paradoxalement un agent névrotique. Là où le désir pourrait se libérer singulièrement dans cette zone franche de la littérature exempte de sanctions, la tâche psychanalytique d'ancrer le désir dans une réalité sociale n'aurait plus de raison d'être. Cependant, la littérarité de ses fantasmes à l'aune de ses mises en scène d'éviction du désir de l'autre signifie l'impossible inscription du sujet tout à la fois dans l'ordre de la réalité et dans l'ordre du désir. Il ne peut être qu'« à blanc », c'est-à-dire un désir dont la nature ne peut être que littéraire.

L'autofictionnaliste parle comme il désire. Il est le « prêtre d'une parole vide »<sup>1168</sup> et fait de ses mots, un désir vide. Se soustraire à l'ordre du langage revient à s'exclure de la loi de la castration. C'est inverser l'ordre de la réalité et de la fiction en ce sens où la parole vide annonce le désir comme un simulacre. C'est là une réponse au fait que l'hystérique serait réduit par le désir anéantissant de l'autre à n'être qu'une virtualité ou, selon J.-P. Sartre, une comédie. Ainsi, il n'a d'autre choix pour donner réalité à son désir qu'à le feindre. L'érotisme autofictionnel fait naître une esthétique de l'impuissance et de la frigidity à travers laquelle, selon la formule shakespearienne, rien n'est que ce qui n'est pas. L'acte « à blanc », gratuit, stérile figure un désir inaltérable. C'est un désir fantôme dessinant un corps fantôme qui serait alors le texte, cette rémanence d'un regret incestueux. Pour l'autofictionnaliste-fils, il n'est de désir que celui qui n'est pas. Le manque comme la féminité, impossibles à introjecter, constitueraient, s'il n'en était pas ainsi, un désir positif. L'érotisme « à blanc » met en scène une forme négative du désir. Dès lors est-il possible de désirer mais dans la ronde incessante d'un autre qui ne sera jamais celui que l'on désire. Désir autofictionnel ou désir *in absentia* comme on le dit d'une métaphore dont le comparant n'est jamais exprimé.

---

<sup>1168</sup> P. Bruno, « Le discours hystérique », *Psychanalyse n°13, op.cit.*, p. 10.

Le corps-fantôme s'inscrit sans doute dans un idéal de pureté. Si la pureté est un rêve autarcique, elle est également un rêve de mort. Le corps fantôme pourrait évoquer le corps anorexique, le corps du malade du sida, le corps du prisonnier concentrationnaire ou le corps vampirisé. Étrangement, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* s'achève sur ce corps extraordinairement amaigri du narrateur : « Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant. »<sup>1169</sup>. À la fin des *Romanesques*, Henri de Corinthe apparaît comme une « espèce de cadavre en sursis, un mort-vivant, un spectre »<sup>1170</sup>. Dans *Fils*, Hippolyte, avatar du narrateur est « un corps [...] étendu sans forme ET SANS COULEUR par la résurgence insistante du signifiant castrant du sang perdu »<sup>1171</sup>. Les figures du dandy, du prêtre ou du saint, tous avatars d'une masculinité négative, nous apprennent que l'image de soi se fond dans celle de son désir de sorte que ces sexualités errantes et improductives, figures contingentes d'une forme négative du désir évoquent non pas un narcissisme de vie mais un narcissisme de mort. *S'a-femmer*, ce serait alors n'avoir de cesse tout à la fois de déconstruire le manque et de s'anéantir, c'est-à-dire de désirer.

On sait qu'un iconoclaste est un idolâtre qui s'ignore. L'autofictionnaliste, par un vœu inverse, semble opposer à la politique de l'autobiographe faisant censément sa propre statue afin d'entrer définitivement dans l'ordre social, tout l'authenticité de son art. Or, l'art a toujours eu sa politique.

À travers la dramatique du père et du fils, l'autofictionnaliste construit une figure d'ultra-autobiographe à laquelle il invente une origine psychanalytique. Il est possible de dire qu'il donne au lecteur la genèse idéale de l'autobiographe pour servir son jeu de dérision. Nécessairement, si l'ultra-autobiographe est en quête d'une vérité, c'est qu'il est à l'origine de sa vie, un mensonge indicible, une figure *princeps* de la dissimulation. Rien n'est plus évident pour le psychanalyste amateur, pour ce lecteur avide d'explication, qu'un Œdipe

<sup>1169</sup> H. Guibert, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op.cit.*, p. 284.

<sup>1170</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p. 218.

<sup>1171</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*, p. 490.

parfaitement indépassable. Si J.-P. Sartre dans *Les Mots* l'évacue promptement, l'autofictionnaliste lui, le confirme et le détaille. Ainsi, l'origine de cette pulsion autobiographique ou aléthurgique tiendrait du père absent et d'un lien à la mère nécessairement incestueux. Le rapport à la vérité en serait irrémédiablement altéré en sorte que l'autofictionnaliste tenterait sans cesse d'y remédier par l'écriture. L'explication nimbée d'affects suffirait à convaincre quiconque de l'hystérie d'un fils poursuivant la vérité comme il poursuit le désir dans le déni de toute loi. L'ultra-autobiographe est l'indompté animal, le névrosé, le délinquant, cet ultra-révolutionnaire du désir s'incarnant dans l'anti-Œdipe en sorte qu'il souhaite se présenter comme l'artiste cynique prompt à déjouer les mensonges patriarcaux. L'autobiographe, affirme l'autofictionnaliste, se veut toujours plus autobiographe que ces pères, c'est-à-dire un ultra-autobiographe. Au fond, ce dernier est une figure ironique de l'autobiographe lui-même en ce sens où, face à ces pères, la promesse du fils est toujours donjuanesque ou amoureuse. Sa prétention à se saisir lui-même plus authentiquement que jamais semble clairement épinglée dans cette rivalité feinte entre le narrateur et le psychanalyste ou le médecin.

Ceux-ci sont présents parce qu'ils sont des hommes de la transparence. Ils sont un regard. Précisément, ils transpercent les corps et les âmes et en font des « clichés » radiographiques, psychanalytiques et, en bref, idéologiques. Leur présence dans ce procès autobiographique, dans cette dramatique politique est donc essentielle. Comment se déclarer un « ultra » en cette quête de l'authenticité et de la transparence sans s'opposer fantasmatiquement et littérairement à ses hommes tout à la fois en quête de transparence et opaques eux-mêmes ? La lutte se situera donc sur une scène autobiographique qui sera celle, médicale ou psychanalytique, d'une transparence à conquérir et d'un procès à inverser. D'emblée, chaque narrateur y convie non seulement le lecteur mais l'incite à s'associer à lui. Il le fait entrer dans sa fantasmatique et sa dramatique politique en ouvrant à son regard la perspective de ces lieux de la

transparence où le secret et l'opacité sont de mise, en l'invitant à des instants de la transparence, dans ces extrêmes de la confession où l'indicible tend à se dire.

Il faut donc au narrateur pour sceller cette alliance avec le lecteur rivaliser avec ces hommes par toute une rhétorique médicale ou psychanalytique. Face au fantasme intrusif du père, le lecteur et l'ultra-autobiographe entrent en résistance. Les médecins ou les psychanalystes sont nécessairement incompétents. Il faut en quelque sorte les soutenir. La littérature se portera à leur secours. Un jeu s'instaure à travers lequel l'autofictionnaliste, en déport, ironise sur cette propension de l'ultra-autobiographe à s'analyser. Désirant éviter les clichés, pris dans la mécanique de l'aveu, très vite, il glisse de manière complaisante vers l'énoncé d'un « cas » justifiant son écriture. Il a toujours ce désir de ne pas être soumis à la loi commune. Dans cette volonté de se peindre plus nu que jamais se lit l'affirmation d'une individualité se désirant singulière et unique. En levant la censure, l'ultra-autobiographe se prend au jeu narcissique et complaisant de l'écriture et se romance de manière séduisante malgré lui. Ainsi, évitant la pression du modèle, il se constitue lui-même en cas exemplaire et unique rejoignant l'orgueil patriarcal. Nous le savons ; l'inédit du fils se fonde toujours sur les édits du père. Et cet autobiographe qui se veut « ultra » ne diffère en rien de ces pères. Il le croit seulement. C'est cette foi que raille l'autofictionnaliste. Essaimant quelques figures gratuites qui se révèlent être des leurres, il fait entrer le lecteur dans l'idée de figures qui seraient alors non des leurres mais quelques voies d'accès authentiques à l'auteur lui-même. Un jeu de cachette ancré dans l'indécidable s'instaure en sorte qu'à mesure que l'écriture autofictionnelle se tisse, que la promesse autobiographique s'affirme, l'autofictionnaliste ne cesse de travailler à son secret. Ce serait sans doute dans ce projet de dérision de l'autobiographie, démontrer par l'autofiction, que l'autobiographe « ultra » en désirant s'écrire ne fait qu'écrire sa légende, qu'en annonçant son désir de se mettre à nu, de se dévoiler, ne cesse de se rendre plus

énigmatique comme si toujours à tenter de se rendre présent, on ne cessait de se rendre plus absent que jamais.

L'indécidable tient du Neutre. Dans cette fantasmagorie, la mère est le lieu du Neutre cependant que le père incarne la prédication et son arrogance. Dans le procès autofictionnel, dans cette dramatique politique du père face au fils, celui-ci doit se prononcer, s'affirmer, se rendre transparent. Or, il oppose à cela le droit du Neutre, de l'indistinct, de l'indécidable, c'est-à-dire le droit de se taire. Face à l'obligation de se dire, la censure consistant comme l'Inquisition à l'obligation de prendre position, l'autofictionnaliste s'institue comme un corps autobiographique anorexique. Il se refuse au gavage comme il se refuse à la plus-value du sens ou à l'exigence de signification autobiographique à travers cette posture du Neutre. Ainsi, il disparaît à toute tentative de prédication. Car le discours autobiographique bien qu'il ne fut pas nommé dans le cours de R. Barthes appartient sans aucun doute aux « discours terrassants » au même titre que le discours journalistique ou psychanalytique. Il est dans la volonté de saisir, de dominer, d'affirmer une certitude sur le sujet. Le scandale autofictionnel est d'opposer à cela une parole errante et improductive, une promesse dont on ne sait si elle est feinte ou pas. Cette androgynie du discours autofictionnel correspond à une suspension, un indécidable ou un innommable dont la finalité est de résister à l'exigence d'une réponse qui aurait trait au désir. A l'image de la cellule cancéreuse ou du virus HIV, le sujet s'inscrit dans une fuite hystérique comme s'il disparaissait à toute tentative de captation. Il en est de l'énigme comme du désir. L'autofictionnaliste est face au lecteur en position de *doxa* comme face à une mère éminemment incestueuse. Il a tout à la fois cette tyrannique pulsion à donner une réponse sur lui et cette nausée à y céder. L'indécidable Neutre permet au désir de se dire tout en se taisant, au secret de se dévoiler tout en demeurant voilé. Evoquons alors l'arrogance du Neutre puisqu'il est délectable au sujet, comme le décrit R. Barthes, d'échapper aux prédateurs tel un animal se fondant dans son environnement ou tel



l'autofictionnaliste disparaissant en son texte de sorte qu'il devient impossible de l'en distinguer.

Le Neutre aboutit au blanc. Ce blanc qui est l'incolore, l'indéfini, le silence. Le texte autofictionnel est lavé, blanchi, dénué de toute possibilité de prédication. Ainsi, une distance se crée entre le lecteur en position de *doxa* totalisante, dévoratrice et l'autofictionnaliste. Il échappe, lui semble-t-il, à une servitude. Il crée une distance majeure par ce sentiment d'une proximité extrême en lui. Par ce geste, il annonce sa dépendance. Il l'enregistre, la confirme, la nourrit à son insu. L'écriture devient alors un geste d'une ambivalence parfaite. Elle est le geste de l'idolâtre qui s'écrit, se dit, se livre à cette mère, à cette *doxa* car la parole a à voir avec l'oralité. Il écrit comme il nourrit la mère. Mais le geste est éminemment incestueux. Il faut alors l'annuler et, en ce même temps de l'idolâtrie, devenir iconoclaste, briser là la valeur nourricière de ce texte, la pâte signifiante qui le constitue, sa nature de désir. Il faut le blanchir, le rendre indécidable, incolore, inactif de sorte que l'on ne puisse en jouir. Le blanc a donc trait à l'innocence, à une pureté retrouvée et ce faisant à la culpabilité ou à la mort. Le texte autofictionnel n'est donc pas un texte « à blanc » si ce n'est en ses prémisses stratégiques mais, en son ultime finalité, un texte blanc sur lequel on ne saurait statuer, non pas une autobiographie feinte mais indécidable. La crainte de cette *doxa* totalisante et dévoratrice, de cette prédication vécue comme un mode de captation et de jouissance subies ne sont que la projection des appétits du sujet lui-même. Blanchir, laver sont les modes de la culpabilité. Et plus on blanchit, plus on se voit noir. Il faut créer cette distance pour que le sujet existe, pour que le désir subsiste. Dans ce fantasme, dans cette dramatique politique, le blanc constitue le seul manque possible en sorte que l'énigme, le secret, le silence deviennent la seule manière de désirer ou d'écrire. Il faut, en quelque sorte, qu'une parole s'annule pour qu'une autre subsiste secrètement. Plus l'autofictionnaliste écrit sur ce mode, plus il s'y enferme. En se refusant à donner une parole pleine et

décidable, il refuse de se confronter au désir et au regard de l'autre. Ce faisant, il disparaît à l'autre mais également à lui-même. Le blanc comme mode de l'*in-existence* est le mode autofictionnel de l'indécidable : mode totalitaire du « rien ». *In-exister* revient, en guise de refuge, à s'exclure de toute prédication. De toute prédication comme de tout désir ? Refuge, trou, cachette sont autant de déclinaisons de la mort mais également du désir en sa forme négative. L'idolâtrie s'adresse d'abord au sujet lui-même. Que cette *doxa* en position de mère le désire ! Or, dans l'ordre incestuel, rien n'est que ce qui n'est pas. Le secret ou l'indécidable est le mode d'un désir qui n'en est pas un, sur lequel on ne peut statuer, pouvant s'anéantir ou se retirer dans son trou en cas de danger. Le droit de se taire est le mode incestuel du droit de parler ou de désirer. Précisément, ce n'est pas le droit de se taire tel que l'énonce R. Barthes mais le droit d'une parole qui se taise ou, songeant à la formule doubrovskienne, d'un « verbe-verge » qui se retire. Le texte blanchit comme le fils rougit de désir. Il disparaît pour *ex-ister*. Ainsi, le fils a-t-il fait sa *révolution*. La castration du cercle lui signifie que nul, pas plus lui que son père, n'échappe à l'ordre de la castration.

## CONCLUSION

« L'autofiction est une mise en scène ».  
S. Doubrovsky<sup>1172</sup>

---

<sup>1172</sup> Entretien de Serge Doubrovsky avec Jean-François Louette, *Les temps modernes*, décembre 2000-  
février 2001, n°611-612, p. 217.

Camille Laurens affirme que tous les autofictionnalistes qu'ils soient hommes ou femmes sont féminins dans cette manière d'engager le corps<sup>1173</sup>. Songeons à ces « lecteurs de plaisir » qu'évoque R. Barthes et dont l'un « hystérique [...] serait celui qui prend le texte *pour de l'argent comptant*, qui entre dans la comédie sans fond, sans vérité, du langage, qui n'est plus le sujet d'aucun regard critique et *se jette* à travers le texte »<sup>1174</sup>. A ce lecteur du plaisir correspondrait-il un écrivain du plaisir faisant du texte autofictionnel un corps surgissant dans la gratuité comme un « objet de scandale » et par lequel il s'agirait d' « affirmer hystériquement le vide »<sup>1175</sup> ?

Le texte autofictionnel est un corps symbolique en cela que le corps s'inscrit dans le texte. Dès l'instant où l'autofictionnaliste affirme écrire un texte indécidable quant à son caractère autobiographique, s'engageant en son nom propre comme auteur et comme narrateur, il est possible de dire qu'il adopte une posture à travers laquelle il donne à son corps un caractère indécidable. La sexuation de l'écriture a tout à voir avec celle du sujet en sorte que la question autofictionnelle est une question du féminin. Entrer dans cette question du genre serait donc tout naturellement s'interroger sur la question du père et du fils dans l'autofiction en cela que la question du genre est bien sûr éminemment liée à cette position féminine face au père<sup>1176</sup>.

---

<sup>1173</sup> Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 28 : « tous les écrivains d'autofiction seraient féminins, même les hommes. Car l'autofiction dans ce qu'elle a de plus intéressant, de plus novateur n'est-elle pas cette manière d'engager le corps du sujet écrivant ? ».

<sup>1174</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 84-85.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 31-33.

<sup>1176</sup> P. Fautrier, « Sarraute et l'autofiction : les yeux largement fermés », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, *op. cit.*, p. 249-251 : « Doubrovsky est trop averti pour ne pas voir aussitôt que dans cette stratégie de l'entre-deux vient s'épanouir ce qu'il donne explicitement comme son propre symptôme (et celui de quelques-uns des écrivains qu'il lit), à savoir la résistance à l'assomption d'une identité sexuelle stabilisée. [...] Se manifestent à la fois chez l'écrivain une volonté de déconstruction et une nostalgie du *genre*, qu'il analyse, comme une résistance à la " position féminine " ».

R. Barthes, comme J.-P. Sartre, évacue l'Œdipe<sup>1177</sup> lui dont l'œuvre est, selon Laurent Demanze, « autant d'offensives antigénétiqes » ou de « meurtres symboliques » en sorte que « les textes théoriques ne cessent de destituer le motif de la filiation qui arraisonne l'œuvre ou l'écrivain à une antériorité ». La « défection de la filiation que Barthes initie [...] s'inscrirait ainsi dans l'expérience personnelle d'un père tué lors d'un combat naval »<sup>1178</sup> suppose L. Demanze en sorte que nous retrouvons, dans ce que promet théoriquement R. Barthes, « la marque d'un corps désirant » semblable au corps écrivain autofictionnel.

Ainsi, peut-être cette déconstruction barthésienne d'une littérature qui ne cesse d'être reconduite à ses origines, à une filiation ou à une hérédité fait-elle écho à cette écriture parricide et moderne à laquelle semble correspondre l'autofiction ? Ce scripteur moderne, s'inventant dans le présent de son écriture, et s'affranchissant de « l'auteur qui à la manière d'un père pesait sur son œuvre comme une antériorité tyrannique » ne ressemble-t-il pas trait pour trait à l'autofictionnaliste face à l'autobiographe ? Selon L. Demanze citant R. Barthes, ce dernier substitue à des racines littéraires, à une souche généalogique le concept d'intertexte qui suppose que le langage d'un texte n'est pas constitué d'une « filiation repérable » qui ferait du texte une imitation ou une reproduction mais selon une « dissémination » qui en fait une « productivité »<sup>1179</sup>. A. Robbe-Grillet ne s'inscrit-il pas dans cette opposition entre un « passé » qui serait « producteur de signification (un sens à ma vie) » et celui qui serait « producteur de récit »<sup>1180</sup> ? S. Doubrovsky à travers ce langage mimant l'association libre, cette « autofriction patiemment onaniste » n'évoque-

<sup>1177</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit., p. 51: « pas de père à tuer, pas de famille à haïr, pas de milieu à réprouver : grande frustration œdipéenne ! ».

<sup>1178</sup> L. Demanze, « Roland Barthes : une écriture orpheline », A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz : filiations insolites*, op.cit., p. 133.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>1180</sup> A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op.cit., p. 68.

t-il pas cette « dissémination »<sup>1181</sup> à travers laquelle « le Texte génère sans jamais enfanter, [...] disperse sa semence sans jamais féconder [...] le séminal ne donne pas naissance, mais se dissémine »<sup>1182</sup> démontrant que l'auteur disparaît devant son texte<sup>1183</sup> ?

Pour comprendre davantage la question du père et du fils dans l'autofiction, il faut entrer dans ce paradigme du corps textuel en cela que l'autofictionnaliste consacre le texte comme un corps. L'exigence de signification autobiographique semble être de la nature de la castration, autrement dit de l'assomption du désir de l'autre, ce lecteur par lequel l'autofictionnaliste nous figure dans l'écriture de son fantasme la nature de son rapport au manque, c'est-à-dire au désir.

L'autobiographe évite tout conflit narcissique avec la loi en sorte qu'il n'a pas à s'inventer, à se construire mais juste à conformer son corps textuel à ses attentes. Le premier mouvement est donc celui de la contrainte et s'exprime pleinement dans cette manière dont l'autofictionnaliste imagine l'autobiographe. L'absence d'une capacité au manque crée une dépendance compulsive, une emprise que le regard de l'autre suscite : « L'on n'écrit qu'afin de pouvoir cesser le faire. Mais l'on n'y parvient jamais. »<sup>1184</sup>. Il se joue les termes d'un procès ou d'une *addiction*. Le terme anglophone, dérivé du vieux français désignait une contrainte par corps de celui, qui ne pouvant s'acquitter de sa dette, était mis à la disposition du plaignant par le juge. *Addictio* signifie « adjudication, fixation du juge, condamnation ». *Addictus*, qui est le participe passé substantivé de *addicere*, signifie quant à lui « esclave pour dette ». L'autofictionnaliste refuse à s'acquitter de sa dette à la loi comme au père en

---

<sup>1181</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 242.

<sup>1182</sup> L. Demanze « Roland Barthes : une écriture orpheline », A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz : filiations insolites*, *op.cit.* p. 128.

<sup>1183</sup> S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, *op.cit.*, p. 240 : « un langage malaxé, je concasse la syntaxe, souvent des blancs, je l'omets ou j'en choisis une fantaisiste, pourquoi le perpétuel toboggan d'allitérations, d'assonances, la glissade vertigineuse des sons aux sens, je n'en ai aucune idée, JE ne parle pas le moins du monde comme J'écris, je l'ai dit et répété. JE n'écris pas mes livres, ILS s'écrivent à travers moi, doigts qui tapotent, mots qui jaillissent, l'écrivain est OÙ ».

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 129.

sorte que l'autobiographe qu'il craint d'être serait dans une contrainte par corps, textuelle.

L'autofictionnaliste redoute cette propension autobiographique à satisfaire, sa très grande difficulté à ne pas céder à la culpabilité, cette tyrannie à être dans l'impossibilité de poser une limite à ce regard comme à cette exigence de signification. Il se qualifie, se conforme au modèle attendu, se simplifiant, se réduisant en sorte d'entrer dans un regard le confortant légalement dans ce « naturel ». Il est ce par quoi il est regardé. La pente est douce et hystériquement commune. Dans ce procès autobiographique tel qu'il est énoncé, la parole intime se pose face à la loi dans un rapport de dépendance si fort qu'il souligne toute la fragilité d'une confession, à quel point son authenticité est liée à la liberté dans laquelle elle se dit, c'est-à-dire en l'absence d'une contrainte qui est celle d'un regard particulier, un regard légal, propre à évaluer et à avaliser. Dans une telle pression, la parole autobiographique ne peut que se contenter de se glisser au plus près des attentes du lecteur oubliant de s'écrire elle-même. Puisqu'il y a évaluation, part est faite à la culpabilité comme à la faute. Coupable, elle subit une pression négative. Confessionnelle, elle se délivre afin de s'innocenter à l'image de la parole scolaire à travers laquelle l'élève ne cesse de justifier sa bonne foi face à une incrédulité et une méfiance de mise.

Le corps autobiographique clos et sans failles entre fantasmatiquement dans un ordre totalitaire puisque l'exigence de signification ou de vérité se veut totale. Saturé, il est un objet accompli, ordonné, propre, irrécusable car il se voue à la postérité : manière dérisoire pour l'autofictionnaliste de clore sa vie, en la réduisant rationnellement. L'exigence de transparence autobiographique induit une prédication, le règne de l'adjectif. Répondre à une signification autobiographique vécue comme une exigence de prédication engloutissant l'être en sa totalité n'est jamais que la projection d'un fils ne pouvant faire manque. Précisément, le sujet se prête à la qualification comme à une

évaluation. Il devient sous le regard de l'ordre patriarcal nommé et nécessairement classé, fiché en catégorie ou en cas, réduit à telle somme de critères en sorte que son individualité sera résumée à celle d'un objet dans la collection d'un musée. Objet mort dont le secret, la topographie, l'origine éventés, rendus transparents à l'œil du conservateur le condamne à l'immobilité.

Si le texte est un corps, il ne peut que se transformer en sorte que figé, il est comme mort. En utilisant ce paradigme du corps textuel, l'autofictionnaliste souligne un paradoxe que le thème récurrent de la photographie évoque également. Comment réduire un corps textuel semblable à un corps biologique, c'est-à-dire vivant et en mutation ? La réduction de soi sous un volume clos, la simplification en quelques traits, le remplissage et le polissage du corps autobiographique en font un corps mort. Aucun manque n'apparaît, aucune faille, aucune zone indéfinie en sorte qu'il n'y ait plus rien à écrire comme il n'y aurait plus rien à désirer. Non seulement l'autobiographe dans la crainte et la culpabilité est dans cette propension à feindre comme l'élève sous l'emprise d'une justification permanente se conformant au modèle attendu mais il est prompt également à entrer dans une typologie de « cas » ou de fautes proscrites et dessinées préalablement. Se livrer à la loi comme à l'exigence de signification devient une pente coupable à s'abandonner à une définition préalable de soi, à quelques catégories dans lesquelles l'individu, à son corps *indéfendable*, sera enfermé puis enregistré.

L'autobiographe serait face au lecteur comme face à un système inquisitorial là où la parole est exigée, le corps dénudé et l'âme dévoilée. Système qui est le sien. Il est dans ce fantasme d'une percée ou d'une intrusion sans frein telle qu'elle sera policière, irréversible, totale, sans angle mort où se dissimuler parce qu'il est lui-même sans frein face au regard de l'autre. Face au père et à ses avatars, l'autofictionnaliste glissant sur cette pente de l'autobiographe est l'enfant féminisé, une figure maternelle, face à un lecteur-



analyste en maître et père. Ce fantasme de persécution n'est que la projection d'un rapport d'addiction à la loi. S'il est féminisé, c'est par l'impossibilité de faire manque en sorte que la loi ne peut être, par déni, que toute-puissante. La figure de l'analyste ou du médecin ne sont pas incongrues. Elles s'ancrent dans le fantasme de l'autofictionnaliste car l'appréhension de sa pente hystérique fait écho à ces figures *pénétrantes*. Celles-ci rappellent cette propension à se dire dans l'impératif de satisfaire l'autre. Elles font écho à ces figures de possession omniprésentes dans l'autofiction. C'est que le fils est pénétré et possédé mais le dénie.

Dans cette topographie fantasmagique où règne un regard démiurgique, la culpabilité et la crainte condamnent au masque, lequel constitue une figure hérétique dans cet ordre inquisitorial où l'implicite, le silence ou le *Neutre* sont proscrits. Le corps autobiographique doit se justifier de ne pas être *monstrueux*, c'est-à-dire dans cette ambivalence propre au neutre ou à l'indécidable en sorte qu'il est face au lecteur comme face au psychanalyste ou au médecin : un savoir lui préexiste et un diagnostic l'attend.

Ensuite, il faudra le corriger comme on le sanctionne avant qu'il ne soit édicté comme cas. Dans cette écrasante exigence de signification semblable à l'exigence patriarcale de s'inscrire dans l'ordre de la castration, le corps autobiographique n'a d'autre solution que de se justifier de la véracité autobiographique comme il faudrait se justifier, selon la formule notariale consacrée, de vivre *en bon père de famille*.

La pente hystérique de l'autobiographe l'oblige à feindre. Quelle autre solution a-t-on dans une telle fascination du modèle, une telle incapacité à lui résister si ce n'est de s'éprouver comme un corps textuel contrefait ? Nécessairement, on ne peut qu'avancer masqué comme tout résistant, comme tout juif marrane sous l'Inquisition, faussement converti au catholicisme comme l'autofictionnaliste faussement converti à l'autobiographie, l'homosexuel faussement converti à l'hétérosexualité, le malade du sida faisant figure de

bonne santé ou, au pire, dissimulé sous les apparences d'une maladie tel le cancer dont l'aura hétérosexuelle offre une mort socialement tolérable.

Dans la perspective de l'autofictionnaliste, le corps « autobiographié », dicté, photographié est saturé de sens comme le serait le sujet face à une instance maternelle. Il est facticement plein tel que le fils se ressent dans le regard de la *doxa*. Il faut donc considérer cette plénitude comme une censure qui présenterait un sujet voilé. Dès lors, le corps-modèle de l'autobiographie « écrit » voire trop « écrit », comme on le dirait d'un objet factice, imité ou plagié, en devient énigmatique. Ce corps corseté par l'idéologie suscite un désir de fiction semblable au désir érotique.

Ce corps, l'autofictionnaliste-fils le désire *troué*, c'est-à-dire féminin par déni du père. Dans cette résistance à la position féminine que J. Lacan nomme castration, il est un corps hystérique. Dès lors, il s'écrit un fantasme autour de ce texte-corps autobiographique dont S. Doubrovsky dans *Fils* nous donne quelques éléments. Le corps scriptural s'hystérise à travers un procès *érotique*. Il devient ce corps sexué face à l'exigence de signification autobiographique comme face à la castration. Si les figures paternelles de l'*anal*-yste à la fois dans *Fils* et *Le Miroir qui revient* ainsi que celle du médecin dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* émergent, elles traduisent une première analogie entre le corps biologique et le corps psychique fondant la question première de la sexuation. Cet analyste-lecteur, inquisiteur dans la trame narrative, s'intéresse dans la perspective fantasmatique du sujet à réduire une névrose de même que ce médecin s'enquiert dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* à réduire la prolifération du virus HIV. Voici donc deux corps textuels, l'un psychique et l'autre biologique, *troués* en ce sens d'un féminin dont l'hystérie serait d'opposer au regard de ces pères, une manière de déni face à ces convictions inébranlables qu'elles soient psychanalytiques ou médicales. Cette trouée opaque, à la fois refuge et cachette, qu'elle soit névrotique ou virale

constituerait une aire de résistance telle qu'elle refuserait au corps scriptural son caractère parfait, achevé, c'est-à-dire mort.

S. Doubrovsky, pour qualifier son écriture, évoque ce « gynotexte » qui serait le jaillissement premier et spontané de l'écriture puis le « phallotexte », un regard strict qui « surveille et corrige. Comme faisait mon père ». En suivant ce chemin à l'allusion hystérique (« Tu as un côté féminin, disait ma mère. »)<sup>1185</sup>, l'autofiction serait un *gynogenre* face au *phallogenre* que représenterait l'autobiographie. Face au corps autobiographique entièrement soumis au regard comme à la prédication se dessine le corps autofictionnel *pervers* (en son sens étymologique) et résistant en sorte qu'il destitue ce regard en ouvrant une brèche semblable à la « reprise » kierkegaardienne telle que l'évoque l'ouvrage éponyme d'A. Robbe-Grillet ou l'article récent de P. Forest<sup>1186</sup>.

La langue de S. Doubrovsky n'est pas seulement une déconstruction féminisante du Logos par le jeu feint de l'association libre, il est également une déconstruction féminisante du genre autobiographique. Le *gynogenre* autofictionnel n'existe qu'en miroir du *phallogenre* autobiographique. Le mouvement métonymique de la parole de l'analysant figure ce contrepoint du genre autofictionnel, en cela qu'il émerge sans cesse comme partie d'un tout. Ligne de fuite d'un contre-modèle face au modèle. De même qu'il est nécessaire à Don Juan de promettre le mariage pour éprouver dans la rupture son désir, l'autofictionnaliste est cet autobiographe dans un rapport d'addiction à la loi en sorte que, dans l'incapacité de faire manque au regard (il promet le mariage comme l'on promet l'autobiographie dans une *adhérence* stricte à la loi), il est dans le symétrique impératif de s'en défaire.

---

<sup>1185</sup> S. Doubrovsky, « Le dernier moi », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, *op.cit.*, p. 389-390.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 132-133 : « Où se situe le moteur du mouvement qui oblige la parole romanesque à ne jamais s'interrompre ? Une " reprise " constante est à l'œuvre. Ce mot, emprunté à Kierkegaard, dit la vérité d'un certain rapport au temps que le roman fait sien. A la réminiscence qui enchaîne au passé car elle situe en lui le lieu révolu de toute plénitude, la " reprise " - qui est, dit l'écrivain danois, " souvenir en avant " - oppose une conception par laquelle le passé ne se trouve possédé qu'à seule fin d'être projeté vers le futur, si bien qu'hier devient la matière même du demain et que la flèche du temps se trouve alors formidablement inversée. ».

Le corps autobiographique n'a d'autre solution que d'être *troué* pour advenir, c'est-à-dire fonder son *ex-istence* sur le déni de toute prédication comme de tout regard tant celui-ci, tout-puissant, est de marbre ou de pierre (songeons au Commandeur). Le rapport au sens dans le texte autofictionnel est autant de désintrication et d'ironie qu'il est de nostalgie et d'adhésion. Ainsi il n'existe de *gynogénre* autofictionnel que dans ce rapport d'emprise et d'addiction au *phallogénre* autobiographique. C'est précisément parce que le lien est insécable qu'il y a nécessité à le rompre et inversement.

Cependant que l'autobiographe s'arrêterait à un cliché unique de lui, lisse et clos, l'autofictionnaliste ferait succéder à ce premier cliché, l'écriture ironique de celui-ci, les images se ruinant les unes les autres de manière inachevée et sur le mode du glissement. Il agirait de manière *subversive* supposant, ce que l'autobiographe dénierait, qu'un cliché répond à une prédication ouvrant nécessairement une zone de non-prédication, un *trou* aspirant la matière autofictionnelle, c'est-à-dire la construction du personnage à venir. Cependant que le texte autobiographique s'en tiendrait à ce premier cliché, rationnel, choisi en ses détails, conforme, lisse et clos, l'autofictionnaliste s'intéresserait aux marges du cliché, aux points d'évasion et aux lignes d'impertinence. C'est précisément cette zone de non-prédication qui intéresserait l'autofictionnaliste en ce sens où l'individu dans sa singularité ne semble fantasmatiquement émerger que par divergence ou par opposition au regard qui le prédique. L'écriture autofictionnelle s'ouvre donc sur la clôture du corps autobiographique comme sur la saturation et l'éclipse du désir du sujet. Ainsi est-elle aventureuse, dans l'à venir puisqu'à chaque regard, à chaque prise photographique, l'écriture, à travers ce clair-obscur, ouvre un nouveau manque, tend à subvertir la posture vers ses lignes de fuite.

Pour P. Forest, « L'on n'écrit que pour cesser de le faire. Mais l'on n'y parvient jamais ». Voici que le thème de *l'addiction* revient mais sous l'égide de la littérature, cette activité « nécessairement coupable ». L'écriture

autofictionnelle s'ancre dans une structure hystérique du désir, c'est-à-dire une structure dans laquelle, le manque à défaut d'être intériorisé ne peut rendre le sujet à la présence de son désir qu'en l'absence de l'objet désiré. Le corps autofictionnel est donc un corps textuel dont la fuite induit le désir en sorte qu'« une telle entreprise est bien sûr vouée à l'échec. [...] Le silence se nie avec les mots qui le disent. Toute parole nie le mutisme qu'elle exprime. Elle ne traduit la vérité dont elle procède qu'à la condition de lui être aussitôt infidèle. Telle est la logique paradoxale de l'impossible dont dépend - qu'on le veuille ou non - le propre de tout exercice littéraire. ». La culpabilité et l'infidélité dialoguent étrangement. Les mots tiendraient de ce cadre photographique constituant une image fixe. Nécessairement, au moment même du cadrage, quelques lignes de fuite s'ouvrent car, une fois l'objet saisi, photographié ou « autobiographié », amoureuxment fétiche, il lui faut être infidèle, c'est-à-dire traverser les bords ou transgresser les limites du cadre. Le rapport de l'autofictionnaliste à son propre corps « autobiographié » est un rapport saturé et, en un mot, coupable parce qu'il tient du rapport incestueux. Le sujet pris dans le désir de l'autre est semblable à cet enfant face à la prise photographique comme un corps autobiographique face à la *doxa*. Le geste « obligé » est également « interdit » par nature. L'ascèse sur le mode de l'*a-norexie*, mode oral de l'ironie par lequel le sujet tout à la fois se nourrit et se « dénutrit », s'écrit et se *dés*-écrit serait une manière de créer un poumon psychique, une trouée érotique dans ce corps autobiographique saturé.

La dynamique hystérique de l'autofictionnaliste au texte s'inscrit dans un double rapport à la castration. Comme l'écrit P. Forest, le geste littéraire est « à la fois obligé et interdit » ou comme l'écrirait A. Robbe-Grillet double, contradictoire et fuyant signifiant le rapport entre *phallogenre* et *gynogenre*. L'absence de manque suscite la captation d'un objet dont le visage est incestueux. Ainsi, la parole autobiographique s'inscrit-t-elle dans une pente hystérique à répondre à l'exigence de signification de la *doxa* et dans le même

mouvement ne peut que se déprendre de son texte, le corps textuel étant le corps interdit dans une « incessante reprise par laquelle la parole ne se déploie qu'en raison de la destruction d'elle-même à laquelle elle procède sans fin ».

Pour le comprendre davantage, il est possible de revenir à la métaphore orale. Se décrivant lucidement à travers « la fausse monnaie des mots »<sup>1187</sup>, l'écrivain se sait ruiné dans ce rapport incestueux au corps textuel. Le corps autobiographique, sérieux, est un corps gras, nauséux dans la perspective de l'autofictionnaliste, capitalisant ou proliférant dans cette exigence de signification telle cette *doxa* décrite par R. Barthes qui dicte ses désirs. Image du gavage propre au corps prédiqué en ce sens où il est abdication devant l'idéologie, soumission, amollissement, endormissement de la conscience. Le corps autobiographique possède une adiposité qui suppose qu'il tire profit malgré lui du gavage, que le corps disparaît en sa singularité comme modelé dans une graisse anonyme, qu'il s'assoupit comme cet enfant dans *Mes Parents*, en proie aux attentions parentales, ensuqué de plaisir, englué dans ce régime narcissique. L'image du gavage comme celle de la pose photographique suppose la manipulation du corps textuel, une représentation circonstanciée et dictée. Le sens préexiste en ce sens d'un modèle idéologique dans lequel le sujet se fond comme d'un désir auquel il collerait. L'adjectif, la métaphore, le passé simple deviennent autant de déclinaisons d'un regard médusant. L'identité s'y perd. L'appétit comme le désir y disparaissent. De fait, le thème de l'oralité ou du gavage devient clair quand il se place sur le plan du désir. L'autofictionnaliste, dans cette vision critique de l'autobiographe, esquisse les motifs d'une dépendance hystérique au modèle en sorte que le manque non signifié réduit tout désir comme tout appétit. Le fils n'accepte pas plus d'être en manque lui-même que de manquer à l'exigence de cette *doxa*. Il est insoumis d'être trop soumis. Ainsi, est-il en quête d'une *différence* par trop de nécessité

---

<sup>1187</sup> P. Forest, « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », *Autofiction(s)*, Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *op.cit.*, p. 128-129.

intérieure à réduire le manque, c'est-à-dire à adhérer, à glisser vers l'étouffement, à produire son gavage et celui de l'autre. A cela, il oppose le corps autofictionnel qui serait un corps rendu à la littérature, à la vie et au désir.

Il faut dépasser l'opposition entre *phallogenre* autobiographique et *gynogenre* autofictionnel, la considérant comme un mobile à deux mouvements. Si, dans l'autofiction, le sujet n'est plus comme dans l'autobiographie dans un rapport idolâtre d'imitation et d'adhésion au modèle mais au contraire dans un rapport iconoclaste de parodie et de désintrinsication, l'un n'existe nullement sans l'autre. L'autofictionnaliste-fils semble nous donner à voir quelques clichés autobiographiques de déport et avec ironie comme s'il semblait éviter cette pente hystérique à travers laquelle il dénonce l'autobiographe. Dans cette propension à se projeter hors de soi au lieu de faire sa propre statue, l'autofictionnaliste-fils ironise sur la soumission de l'autobiographe au modèle, théorise et affirme une insoumission qui vaut confession. Il ne cesse au fond d'évoquer cet autobiographe qui sommeille en lui cependant que l'ironie tient lieu d'exorcisme.

La figure fantasmatique du *phallogenre* autobiographique parcourt tout le corps autofictionnel. Sa présence tutélaire répond à une image toute-puissante du père. Si l'autofictionnaliste ne cesse d'ironiser et de craindre cette pente à suivre un modèle, ne cesse de citer ses pères en autobiographie, peut-être est-ce le fait d'une paradoxale idéalisation en sorte que les modèles parodiés sont évidemment canoniques et incontestables. L'apologie autofictionnelle de la transgression, la « père-version » de l'autofictionnaliste tend non seulement à maintenir l'impératif autobiographique mais à le radicaliser tout en le bafouant, et inversement. Le corps autobiographique est donc institué au cœur même de l'autofiction comme un corps légal et exemplaire à seule fin de subir les outrages sadiens d'une écriture *perverse* inversant les catégories réalistes et représentatives et transgressant les règles du genre sur le mode du déni, du leurre et de l'indécidable. Don Juan, libertin, évoque cet autofictionnaliste-fils

imposant sa vérité comme unique fondement en sorte que le corps autofictionnel mime le corps autobiographique pour mieux en faire un leurre et rompre sa promesse. Ainsi, le scandale en cela qu'il conteste un interdit, enfreint une règle est-il une figure de la liberté du sujet au cœur même de la dynamique opposant *phallogenre* autobiographique et *gynogenre* autofictionnel. Il est nécessaire qu'il y ait promesse autobiographique, sécrétion de l'entreprise réaliste sous les atours les plus exemplaires pour la rompre plus férocement. Mouvement de séduction donc dans ce geste obligé d'une pente hystérique à satisfaire puis dans le même mouvement retrait dans cet interdit à satisfaire un objet empreint d'une telle aura incestueuse. Ainsi, l'on promet de se souvenir et de se révéler se référant aux codes autobiographiques d'une manière excessivement pointilleuse, pris dans ce fantasme d'une loi toute-puissante avant que d'y échapper systématiquement.

La « " reprise " [...] n'existe qu'à la manière d'une promesse toujours reconduite, promesse dont la réalisation ne saurait avoir lieu que dans un " à venir " si bien qu'elle ne se formule jamais au présent que sur le mode d'un perpétuel " pas encore ". Le mouvement " en avant " auquel elle appelle ne s'interrompt jamais »<sup>1188</sup>. L'irrévérence au *phallogenre* autobiographique n'est que la figure inversée d'une déférence dont l'excès signe le caractère indépassable et figé de la loi. P. Forest opposant « la vérité romanesque » à « l'illusion autobiographique » en cela qu' « elle prend acte de l'inachèvement de sa propre parole [en sorte que] chaque roman appelle inexorablement le suivant et s'écrit nécessairement au présent » compare l'entreprise de M. Proust et de J. Joyce à « celle éminemment feuilletonesque, des *Mille et une nuits*, où l'inlassable ressaisissement du récit vient différer jusqu'à l'aube suivant le moment menaçant de la mort ».

---

<sup>1188</sup> P. Forest, « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », *Autofiction(s)*, Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *op.cit.*, p. 142.



A travers les racines baroques et libertines de l'anarchisme de droite, le corps autofictionnel tout à la fois donjuanesque et sadien est un corps ambivalent. Il entre dans une radicalisation de la *déliaison* qui n'est, en miroir, qu'une radicalité du lien. L'anarchie du corps autofictionnel est de droite en sorte que le désordre, semblant lutter contre toute propension à être figé dans une posture préétablie, se révèle *a contrario* systématique et institué. Le *gynogénre* indexé sur un principe féminin, maternel, naturel n'incarne donc que la toute-puissance du fils face au *phallogénre* paternel. L'extrême-gauche autofictionnelle n'est en miroir que ce contre-pouvoir gémellaire face à l'extrême-droite autobiographique en sorte que le fils semblant se défaire de toute contrainte, s'arracher à toute posture, se révèle en fait soumis, par la seule loi de la mère, à un impératif à jouir. C'est encore une fois ce geste littéraire coupable, tout à la fois obligé et interdit. Contrainte par corps et addiction du fils à la loi de la mère en sorte que, pris dans la formule ironique de l'hystérie, il ne peut qu'affirmer en niant, nier en affirmant dans un processus de libération qui porte en lui sa propre impossibilité : jouissance du corps autofictionnel, seul et sans l'autre.

Le fils, « jouis errant », est livré à la satisfaction pulsionnelle d'une plume, « pénis impénitent », dont le jeu masturbatoire laisse libre cours à la jouissance en sorte que l'écriture naît comme l'affirme S. Doubrovsky de la névrose. L'inconscient devient un lieu interdit et donc désirable, aire d'une langue maternelle devenue étrange, corps incestueux par excellence que l'autofictionnaliste-fils poursuit. Ce dernier conteste au père analyste comme au père médecin, le gouvernement de ce lieu édénique qu'il désire interdit et qu'il interdit pour le désirer. Le texte autofictionnel serait donc un texte conquis à l'inconscient, objet incestueux sous l'égide de la loi. Mais tel Orphée accompagnant Eurydice des Enfers, ce retournement du fils sur ce savoir se tramant à son insu fait que le sens tout aussitôt levé disparaît. Il ne peut donc désirer que ce qu'il ignore, c'est-à-dire le texte absent. Tout mot trahit le silence.

L'interdit suscite le désir mais tout aussitôt le texte conquis, celui-ci devient interdit en sorte que l'autofictionnaliste s'en dédit, le déprécie sur le mode d'une insatisfaction liée au sens et à sa construction. Précisément, le texte se manque à lui-même. La plus-value du sens obligerait à la castration. Or, il faut tout à la fois tenir à distance cet avatar maternel et laisser vacante la place d'objet dédiée à la mère.

Le duel dans l'autofiction s'ancre dans ce fantasme du père. C'est cette figure du *phallogenre* autobiographique, bourgeoise, de droite ou d'extrême-droite dont la virilité tyrannique est caricaturale, homme de savoir et de pouvoir non divisé dont les convictions sont inébranlables. Il est ce regard symbolisant une emprise et le pouvoir castrateur de la loi. La pente hystérique de l'autobiographe dans son rapport à la *doxa* est de la même nature que son rapport à ces femmes vampires toutes aussi dangereuses, c'est-à-dire interdites que désirables. Vampirisme du corps féminin qui est un envoûtement, une possession, un doux consentement semblable à un enlèvement passif proche de cet empoisonnement du corps ensuqué ou gavé dont l'amollissement suggère sa féminisation. La sorcière rejoint la figure de l'*anal-yste* ou du médecin en cela qu'elle est cette figure masculine et dangereuse de sage-femme qui féminise et donne naissance. Or, l'autofictionnaliste semble différer cette naissance.

Il lui faut éviter tout ascendant idéologique de la loi à travers ce regard qui est avant tout perspective amoureuse par le sentiment d'une extrême visibilité. Mais ce sentiment de transparence est une projection. Il est nécessaire que ces figures *pénétrantes*, celles de l'*anal-yste*, du médecin mais aussi tous ces avatars vampiriques traversent le corps du texte pour qu'il y ait érotisme, c'est-à-dire mouvement du désir à se cacher. Toutes les figures fantasmatiques du *phallogenre* autobiographique sont nécessaires au *gynogenre* autofictionnel en tant que représentations projectives. L'autofictionnaliste ressent l'engagement autobiographique comme une relation amoureuse qui prendrait tous les atours d'une relation sans manque, c'est-à-dire incestueuse : « auteur et lecteur se

trouvent malgré eux amoureusement captifs »<sup>1189</sup>. La première crainte serait, sur le plan oral, de l'ordre de l'avidité affective, c'est-à-dire d'une propension à un lien insécable le sujet étant sous une emprise liée à son incapacité à manquer. C'est précisément parce qu'il se lie plus que de nature qu'il craint un tel lien. L'avidité affective a ensuite rapport avec l'écriture de soi prise à cet abîme narcissique. Face à ce regard é-norme tout à la fois fascinant et dangereux, sous la tutelle de ce lien, l'autofictionnaliste évoque un duel dont l'enjeu est le déni de toute posture féminine par laquelle la transparence du fils supposerait une prise de pouvoir de l'autre, le modèle agissant comme une phagocytose, une maladie, une corruption altérant le corps textuel, toutes caractéristiques qui font du texte livré à la *doxa*, un corps coupable. En apparence, l'autofictionnaliste craint de se dédire et d'écrire sous les termes d'une pudeur mensongère mais réellement, il craint le couperet d'un jugement, d'une qualification qu'il ressent si âprement qu'il préfère s'y soustraire. Incapable de se détacher intérieurement du regard de l'autre, l'autofictionnaliste attend sa liberté non de lui-même mais de l'autre en sorte qu'il faille l'évincer. Il y a danger et c'est pour cela que le terrain autobiographique devient éminemment érotique, c'est-à-dire littéraire.

Il se joue une incapacité de l'autofictionnaliste à se tenir, à travers son texte, dans une position féminine, se soumettant à l'action de l'autre en sorte que cette victime, cette hystérique et diabolique sorcière, ce juif, ce malade, cet homosexuel dévoyé sous les traits duquel il se dépeint dissimule celle d'un inquisiteur. L'autofiction, exorcisme de l'impuissante autobiographie, agit en sorte que le fils inverse les termes du procès au père. Ainsi, l'image caricaturale de ce dernier véhiculée par des mères hystériques dont le refus du féminin en font par projection des hommes tyranniques en quête de pureté, d'intégrisme, d'un refus de l'étranger, de l'hérétique ou du féminin serait celle du fils.

Mais cette masculinité du fils ne semble pas dans un premier temps être celle du père. Elle semble en prendre le contrepied en s'inscrivant en miroir

---

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 131.

dans ce cynisme de gauche dont l'attitude réfractaire affiche une impudeur sans censure indexée sur la nature et l'instinct et ignorant la détumescence. Pour le fils, c'est le père ou l'autobiographe qui sont des sujets censurés et donc, féminisés parce que retenus par les pudeurs sociales et patriarcales. Ce père d'extrême-droite ou de droite est cet homme dont la *surmâlitude* dissimule mal la crainte du féminin ou de l'homosexualité. A cela, le fils oppose une féminité provocante et phallique qui n'est rien d'autre qu'un déni du père et, en miroir, un même refus du féminin. Au regard du père, il oppose le *scandalon*, le modèle-obstacle par de multiples aveux indécidables. Jeu de cachette par lequel il suscite de fausses pistes. Féminité de l'ironie qui rend indécidable toute tentative de réduction et toute visibilité. Parmi quelques figures gratuites, l'aveu sur la scène autofictionnelle devient un objet donjuanesque irréductible essaimé à seule fin de générer une promesse indécidable : excès de visibilité rendant invisible l'auteur.

L'autofictionnaliste situe sa virilité du côté de la féminité par opposition au héros positif que représente le père. Ainsi, par opposition, ce héros négatif affiche son manque phallique dans cette propension à ne s'imposer aucune loi. Le scandale et l'impudeur participant d'une même féminité sont ce même désir de se ruiner, de se démembrer, de se retirer de toute figure positive autant pour éviter toute épreuve de castration que pour séduire. Le rapport de l'autofictionnaliste à la loi est le rapport de l'hystérique au savoir comme au maître. Le duel amoureux se livre face à un autre fantasmatiquement phallique auquel le manque à être ou à avoir, symbolisé par le scandale, chute de l'ordre social, constitue une manière de séduire mais par une faiblesse feinte. Il s'agit donc d'attirer puis de décevoir au même titre que les parades frigides ou impuissantes d'un acte érotique ou d'un acte d'écriture. Le jeu de cachette dans les termes de l'opposition pudeur et impudeur, dissimulation et dévoilement participent à l'érotisme du jeu auquel le lecteur se voit assujéti. Il s'agit de suggérer, de laisser espérer, de dévoiler par instants puis de délurer ou de

s'esquiver sans que jamais l'on ne sache si l'objet phallique - ce savoir sur le sujet - n'est réellement donné et partagé. A l'image de la jouissance féminine, erratique, énigmatique, impossible à cerner, le fils oppose à la *doxa* quelques figures littéraires frigides ou impuissantes, quelques corps autobiographiques livrés au lecteur soit fonctionnant comme leurres séducteurs soit indécidables et dont il ne peut jouir. L'autofictionnaliste annonce son autobiographie comme Don Juan promet le mariage mais il est toujours face à son texte dans l'impuissance, dans la déception, dans l'incapacité de satisfaire son lecteur et de se satisfaire car le rapport au corps textuel est, nécessairement, incestueux, c'est-à-dire comme nous l'avons déjà décrit, obligé et interdit. Aussi, est-il dans cette transparence à l'autre fantasmatique nécessairement invisible. C'est parce qu'il existe un corps autobiographique clos tel que se plaît à le croire l'autofictionnaliste qu'il existe un corps interdit que celui-ci ne cesse de transgresser mais, ce faisant, le corps s'autorise en sorte qu'il ne devienne plus qu'un corps dont il faut se séparer.

Dans le sado-érotisme robbegrillétien, la fusion avec le corps de l'autre ne peut s'envisager que s'il est exsangue, désincarné de toute pulsion : désir nécrophile récurrent dans l'œuvre de H. Guibert. L'autofictionnaliste sur la scène autobiographique n'envisage sa relation au corps textuel que s'il est vidé de sa chair et de son sang ou du moins si l'on ne sait s'il est vivant ou mort. Le crime est incestueux et littéraire, par nature, dans ce rapport paradoxal à la loi. Et l'autofiction sur la scène légale autobiographique se veut criminelle. La rigidité cadavérique, ce leurre ou la frigidité du texte, cet indécidable constituent à la fois l'obstacle au désir suscitant l'insatisfaction et son mobile. Ce qui suscite le désir de l'hystérique est l'insatisfaction, c'est-à-dire cet espace libre sur un double plan, à la fois la distance avec l'objet réel nécessairement paré d'une aura incestueuse et dont on ne peut jouir ainsi que, dans l'intervalle de cette distance, la place laissée vacante à l'objet imaginaire, c'est-à-dire la mère. Mais c'est la structure symbolique qui prédomine et qui permet

d'appréhender le processus autofictionnel. Que le texte autobiographique s'écrive et il sera lacunaire, manquant, l'autofictionnaliste reviendra sur ses pas dénonçant son incapacité à décrire, son inexactitude, bref exposant une *impuissante* plume. Que le texte autobiographique ne soit pas écrit et il suscitera le désir idéal de l'être : le verbe-verge s'ancrera *fermement* dans l'autofriction. Quoi qu'il en soit, le sujet demeurera désirant comme écrivain, c'est-à-dire seul et vierge, autrement dit livré au corps à corps avec la page blanche, avec le corps blanc. Le corps autofictionnel est éminemment désirable parce que c'est un corps vivant, malade, un corps interdit, un corps soumis au temps, un corps parfaitement œdipien. Plus il s'écrit et plus il disparaît et plus il disparaît plus il s'écrit : champ de neige sartrien comme nous en parcourions dans notre enfance.

L'évocation de l'homosexualité ou du donjuanisme dans l'autofiction renvoie à l'*homotextualité* de ce *gynoggenre* nécessairement erratique en ce sens où il désire ne renvoyer qu'à lui-même. Ce serait la *textualité* du même par opposition à cette *textualité* de l'autre ou *hétérotextualité* autobiographique par laquelle le texte sera la dictée d'un autre texte antérieur, reproduction ou imitation symbolisant un enracinement, un héritage social, littéraire ou idéologique. La paternité de l'auteur *renommé* pèserait sur l'écriture autobiographique à la manière d'un déterminisme tyrannique sous la sujétion duquel il serait. Le scripteur autofictionnel se rendrait *anonyme*, se libèrerait fantasmatiquement de la figure sociale et corsetée de l'auteur qu'il est en sorte que la langue deviendrait authentiquement et dans son expression brut la seule loi : celle d'un présent, d'une langue se voulant sans mémoire, ne cessant de se « dé-paterner ». Ce serait ne jamais cesser de transgresser les bords de l'image que l'écriture socialise, c'est-à-dire rend au regard de tous d'où l'expression *antisociale* et révolutionnaire (au sens politique mais également cyclique) du corps scriptural autofictionnel venant sans cesse en contrepoint et se fondant sur le mode du scandale, c'est-à-dire de l'expression de l'intime face aux

proscriptions d'un regard. Tout l'imaginaire carcéral et juridique de l'univers psychiatrique resurgit à travers la figure du psychanalyste.

Le corps autofictionnel et sa parole-sécrétion, son verbe-verge est un corps inscrit dans cette délinquance d'une pulsion livrée à elle-même, d'une vérité indexée sur la nature et sur l'instinct. Ce serait précisément son *homotextualité*, cette affirmation à ne pas s'écrire du lieu d'un autre texte, antérieur, faisant loi aux fins de *re-produire*, de capitaliser, c'est-à-dire d'entrer dans l'ordre social des pères qui en ferait l'agent d'une ruine. Ce serait bien sûr l'image de l'auteur qu'il ruine, l'image sociale de l'écrivain. Il faut donc que le corps autofictionnel devienne saint, errant, cynique vivant aux marges des cités se défaisant de tous les signifiants phalliques de l'ordre social. Il est cependant remarquable d'observer que le texte autofictionnel, fantasmatiquement déstructurant, fasse souvent œuvre et construise la figure sociale d'un auteur *a contrario* du texte autobiographique qui serait une perspective biographique et rétrospective de l'œuvre littéraire. Qu'une œuvre littéraire antérieure existe ou qu'elle n'existe pas, au cœur de l'écriture autofictionnelle, le corps spectral d'une œuvre littéraire, fait oublier que ce *gynogenre* autofictionnel s'instruit à couvert.

Le texte autofictionnel est bien sûr éminemment *hétérotextuel* tout comme il est œdipien. Le psychanalyste-père devient une figure rivale et gémellaire de l'autofictionnaliste-fils autour de cette parole-pulsion et de son économie. L'autobiographe, petite cheville ouvrière de l'entreprise patriarcale, serait ce patient face à cet *anal-yste*, figure tout à la fois bourgeoise et totalitaire, sous l'égide du *phallotexte* psychanalytique. Le *gynotexte* du fils serait de l'ordre d'une levée du refoulé, d'une libération pulsionnelle de la parole, intime, cachée, obscure, féminine, diabolique. Il est délictueux en ce sens où il se défait du *phallotexte*, où il se dit librement hors de l'espace confidentiel de l'analyste signifiant par là qu'il s'affirme par une parole *antipatriarcale* ou *antisociale*. Rapport est fait entre la satisfaction immédiate du désir du fils, seul et sans l'autre comme acte illégal, scandaleux et authentique face au regard patriarcal

surmoïque censé contenir une parole comparable à une pulsion sexuelle, à une nature dont la contention est vécue sur le mode de la soumission mensongère aux pudeurs et aux exigences sociales. L'autofictionnaliste se décline sous toutes les figures parricides de Don Juan, Valmont, Casanova, Goudonov, K., Sade parce qu'il est précisément contre l'œdipe et tout contre, c'est-à-dire sous son égide.

L'opposition entre *phallogenre* autobiographique et *gynogenre* autofictionnel met en scène le duel du père-analyste face au fils-écrivain. A travers cette lutte se développe une rhétorique psychanalytique dont la simplicité se veut pédagogique. Nous entrons pleinement dans ce discours dès les premières pages de cette conclusion pour mieux le dépasser à l'instant car notre adhésion est feinte. Ne nous leurrions pas. Très vite, se dessine l'image d'un autofictionnaliste soumis à une structure hystérique face à un père-analyste en sorte que l'autofictionnaliste devienne une figure d'ultra-autobiographe. Face au père dont l'emprise est de censure, il apparaît comme un fils, à la rhétorique gauchiste et à la promesse donjuanesque, plus intègre que le père lui-même. L'opposition *phallogenre/gynogenre* apparaît donc, de déport, comme une construction dont l'autofictionnaliste, dessinant son propre rôle, connaît les tenants et les aboutissants. Dépassant cette stratégie de l'ambiguïté propre à l'autofiction dont les critiques ne cessent de gloser les procédés, l'histoire ou les finalités, il nous semble que l'autofictionnaliste nous donne à lire son fantasme autobiographique.

Cette dramatique politique sert une promesse autobiographique dont la stratégie se révèle à un second degré corroborant le fait que l'autofiction, plus autobiographe que l'autobiographie elle-même, « Nouvelle » précisément, annonçant déconstruire l'image sociale de l'écrivain, construisse celle d'un ultra-autobiographe dont la figure dérisoire semble avoir pour fonction non seulement de se jouer des apories du genre autobiographique et d'en



déconstruire le fantasme mais encore de susciter chez le lecteur le désir de l'auteur.

En effet, l'ultra-autobiographe, figure ironique de l'autobiographe lui-même, n'est-elle construite qu'à seule fin d'élucider la nature toujours donjuanesque de la promesse autobiographique, le fils, pris dans une surenchère, s'annonçant toujours par une écriture plus authentique que le père ? Faut-il seulement prendre conscience d'une genèse idéale de l'autobiographe, d'un procès justifiant la pulsion autobiographique, de la présence fantasmatique récurrente de figures pénétrantes, d'hommes de la transparence avec lesquels rivaliser ? Faut-il encore uniquement épingler dans ce désir de ne pas être soumis à la loi commune et d'éviter la pression du modèle, cette pente à se romancer malgré soi complaisamment en sorte de se constituer en cas exemplaire ? Faut-il enfin simplement railler cette foi du fils à se croire « ultra » face au père cependant qu'il n'est, à l'aune de ce dernier, qu' « autobiographe » ?

S'arrêter à cela, ce serait donner foi à cette seule figure d'ultra-autobiographe et tenter de déjouer cette stratégie de l'ambiguïté en tentant vainement de déterminer si tel ou tel aveu est véridique ou pas, autobiographique ou non. Tout l'intérêt de l'autofiction est cette manière dont elle fait entrer le lecteur dans un fantasme autobiographique comme Don Juan ferait entrer sa proie dans un fantasme amoureux et, davantage, dans un fantasme matrimonial. L'hystérie se situe à un second degré. L'autofictionnaliste n'est pas l'authentique figure ultra-révolutionnaire du fils de la même manière dont Don Juan n'est pas cette figure révolutionnaire du père, plus « ultra » que lui. Il joue à l'être. Et c'est ce jeu qui fait vérité.

Don Juan est androgyne. Son discours également. Il se tient en équilibre dans cet indécidable comme le discours autofictionnel à cette différence près que le discours donjuanesque finit, comme seule victoire, par s'élucider. Pour cela, il lui faut faire entrer sa « lectrice » dans un fantasme. L'illusion tient sa

valeur de ses références à la réalité. Construire un procès autobiographique, créer une genèse, essayer quelques leurres se révélant être des figures gratuites, abandonner çà et là quelques aveux véridiques mais insignifiants, tend à séduire le lecteur et à le faire entrer dans une mécanique du désir dont la fin est de dominer sa victime par le jeu de l'indécidable. Ce sont précisément ses prémisses que le discours autofictionnel emprunte sciemment au discours donjuanesque.

Au-delà, à l'exigence de signification autobiographique, l'autofictionnaliste oppose la posture du Neutre, c'est-à-dire, ce droit à tenir une promesse dont il se refuse à élucider le caractère indécidable. Le texte blanc de l'autofiction est comparable au désir « à blanc » de Don Juan mais il en diffère en cela que Don Juan finit par délurer sa proie. L'autofictionnaliste lui tient le jeu de l'énigme autant qu'il écrit en sorte qu'il ne dévoile pas mais au contraire ne cesse de soutenir le désir du lecteur. Il l'hystérise mais ressaisissant inlassablement son récit, tel Shéhérazade, diffère cet aube annonciatrice de sa mort qui serait « Le dernier moi » tel que S. Doubrovsky affirme pouvoir nommer cet ultime livre dont le titre sera en vérité *Un homme de passage*<sup>1190</sup>. Voici comment l'autofictionnaliste, feignant de critiquer cette propension de l'autobiographe à faire sa propre statue, construit la sienne de cette manière particulière qui n'est, au fond, pas exactement une légende puisque, ce qui *doit être lu* demeure indécidable, mais un secret.

Ce secret est précisément la définition du texte blanc. Il est ce texte dont l'écriture ne révèle rien mais au contraire construit ce désir d'un texte à venir qui ne viendra pas, tout le jeu consistant à le faire oublier. S'excluant de toute prédication par l'indécidable, l'autofictionnaliste se refuse à l'ordre de la castration, déniait prendre corps en sorte que, dans la toute-puissance, il est ce secret propre à Dieu, d'exister de son *in-existence*. Il fallait s'y attendre. Le

---

<sup>1190</sup> S. Doubrovsky, « Le dernier moi », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, op.cit., p. 385.

*gynogenre* autofictionnel nourrit à rebours le *phallogenre* autobiographique : par un dévoilement institué, il construit un secret indicible. A ce titre seulement de ne jamais se dévoiler, il peut s'écrire et susciter le désir de son lecteur mais il se prend à ce piège de disparaître pour être : « Dis-moi qui te hante »<sup>1191</sup>...

---

<sup>1191</sup> Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## CORPUS

DOUBROVSKY Serge, *Fils* (1977), Paris, Gallimard, 2001.

ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.

GUIBERT Hervé, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), Paris, Gallimard, 2005.

## ŒUVRES DES AUTEURS DU CORPUS

DOUBROVSKY Serge, *La dispersion* (1969), Paris, Mercure de France, 1990.

*Un amour de soi* (1982), Paris, Minuit, 2001.

*La vie l'instant*, Paris, Balland, 1985.

*Le livre brisé* (1989), Paris, Gallimard, 2003.

*L'après-vivre* (1994), Paris, Grasset, 2005.

*Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999.

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme* (1981), Paris, Minuit, 1996.

*Les Aventures singulières* (1982), Minuit, 1993.

*Les Chiens* (1982), Paris, Minuit, 1990.

*Voyage avec deux enfants* (1982), Paris, Minuit, 1992.

*Les Lubies d'Arthur* (1983), Paris, Minuit, 1994.

*Le Seul Visage* (1984), Paris, Minuit, 1992.

*Des aveugles* (1985), Paris, Gallimard, 2005.

*Mes parents* (1986), Paris, Gallimard, 2001.

« *Vous m'avez fait former des fantômes* », Paris, Gallimard, 1987.

*Mauve le vierge*, Paris, Gallimard, 1988.

*Les Gangsters* (1988), Paris, Gallimard, 1992.

*Fou de Vincent* (1989), Paris, Minuit, 1992.

*Le Protocole compassionnel*, (1991) Paris, Gallimard, 1993.

*La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Paris, Régine Deforges, 1991.

*Mon valet et moi* (1991), Paris, Seuil, 1993.

*L'Homme au chapeau rouge* (1992), Paris, Gallimard, 1994.

*Cytomégaloovirus : journal d'hospitalisation* (1992), Paris, Seuil, 2004.

*Le Paradis* (1992), Paris, Gallimard, 1993.

*La Pudeur ou l'Impudeur*, Paris, Prod. Pascale Breugnot, TF1, 1992 (diff. 30 Janvier).

*La Chair fraîche et autres textes* (1994), Paris, Gallimard, 2002.

*La Piqûre d'amour et autres textes* (1994), Paris, Gallimard, 1997.

*Le Mausolée des amants* (2001), Paris, Gallimard, 2003.

ROBBE-GRILLET Alain, *Un régicide* (1949), Paris, Minuit, 1978.

*Les gommages*, Paris, Minuit, 1953.

*Le voyeur*, Paris, Minuit, 1955.

*La jalousie*, Paris, Minuit, 1957.

*Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959.

*Instantanés*, Paris, Minuit, 1962.

*La maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965.

*Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.

*Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Minuit, 1976.

*Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Minuit, 1978.

*Djinn*, Paris, Minuit, 1981.

*Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988.

*Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.

*La reprise*, Paris, Minuit, 2001.

*Un roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007.

## TEXTES LITTÉRAIRES

ANDRE Serge, *FLAC*, QUE, 2001.

ARAGON Louis, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956.

*Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Paris, Seuil, 1995.

*Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009.

BECKETT Samuel, *L'Innommable* (1953), Paris, Minuit, 2004.

BERGMAN Ingmar, *Laterna magica*, Paris, Gallimard, 1987.

BERNHARD Thomas, *L'origine* (1975), trad.fr de A. Kohn, Paris, Gallimard, 2003.

*La cave* (1976), trad.fr. de A. Kohn, Paris, Gallimard, 1990.

*Béton* (1982), trad. fr. de A. Kohn, Paris, Gallimard, 2007.

BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur* (1950), Paris, Gallimard, 2005.

BLONDIN Antoine, *Monsieur JADIS ou L'école du soir*, Paris, La Table Ronde, 1970.

BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967.

*Matières de rêves*, Paris, Gallimard, 1975.

*Boomerang (Le Génie du lieu 3)*, Paris, Gallimard, 1978.

CAMUS Albert, *Le premier homme* (1960), Paris, Gallimard, 1994.

CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 2001

DURAS Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), Paris, Gallimard, 2001.

*La Douleur*, Paris, P.O.L, 1985.

*L'Amant* (1984), Paris, Minuit, 2005.

*L'Amant de la Chine du Nord* (1991), Paris, Gallimard, 1992.

ECHENOZ Jean, *Je m'en vais* (1999), Paris, Minuit, 2000.

- Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001.
- GENET Jean, *Journal du voleur* (1949), Paris, Gallimard, 2006.
- Notre-Dame-des Fleurs*, Paris, *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1951.
- JULIET Charles, *Traversée de nuit* (Journal II 1965-1968), P.O.L., 1997.
- KAFKA Franz, *Le Procès* (1933), Paris, Gallimard, 1992.
- Le Château* (1935), Paris, Gallimard, 1988.
- Lettre au père* (1953), Paris, Gallimard, 2004.
- LACLAVETINE Jean-Marie, *Première ligne*, Paris, Gallimard, 2001.
- LACAN Sybille, *Un père*, Paris, Gallimard, 1997.
- LAURENT Jacques, *Histoire égoïste* (1976), Paris, Gallimard, 1978.
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme* (1939), Paris, Gallimard, 2005.
- MORAND Paul, *L'Homme pressé* (1941), Paris, Gallimard, 2006.
- PEREC Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965.
- W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- QUENEAU Raymond, *Chêne et chien, Petite cosmogonie portative, Le chant du Styrière* (1952), Paris, Gallimard, 2003.
- OBALDIA René de, *Exobiographie*, Paris, Grasset, 1993.
- ROBBE-GRILLET Catherine, *Jeune mariée Journal 1957-1962* (2004), Paris, Fayard, 2006.
- ROY Claude, *Moi je* (1969), Paris, Gallimard, 1993.
- ROTH Philip, *Portnoy et son complexe* (1967), Paris, Gallimard, 2004.
- SARRAUTE Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.
- SARTRE Jean- Paul, *Le mur* (1939), Paris, Gallimard, 2003.
- L'âge de raison* (1945), Paris, Gallimard, 2006.
- Le sursis* (1947), Paris, Gallimard, 1972.
- La mort dans l'âme* (1949), Paris, Gallimard, 1986.
- Les Mots* (1964), Paris, Gallimard, 2004.
- La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- Carnets de la drôle de guerre, Septembre 1939-Mars 1940*,



- Paris, Gallimard, 1995.
- SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981. *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.
- Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.
- TARDIEU Jean, *On vient chercher Monsieur Jean*, Paris, Gallimard, 1990.
- TOURNIER Michel, *Journal extime* (2002), Paris, Gallimard, 2004.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.
- ZORN Fritz, *Mars*, Paris, Gallimard, 1979.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

### ÉTUDES OU ESSAIS GENERAUX

- ARAMBOUROU-MÉLÈSE Miren, *Les héritiers de Don Juan, Déconstruire la transmission coupable*, Paris, CampagnePremière, 2009.
- ARENDETT Hannah, *Sur l'antisémitisme : les origines du totalitarisme* (1948), Paris, Seuil, 2002.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Le pervers et la femme*, Paris, Economica, 1995.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES Roland, *Michelet* (1954), Paris, Seuil, 1988.
- Sade, Fourier, Loyola* (1971), Paris, Seuil, 1973.
- Le plaisir du texte* (1973), Paris, Seuil, 1982.
- Roland Barthes* (1975), Paris, Seuil, 1995.
- Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

- Leçon* (1978), Paris, Gallimard, 1989.
- La Chambre claire*, Paris, Ed. de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980.
- Le Grain de la voix* (1981), Paris, Seuil, 2003.
- Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/Imec, 2002.
- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure* (1943), Paris, Gallimard, 2008.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., 2002.
- BENMUSA SIMON, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- BERNAL Olga, *Le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 2007.
- L'écriture du désastre* (1980), Paris, Gallimard, 2006.
- De Kafka à Kafka*, (1981), Paris, Gallimard, 2004.
- BOYER Alain-Michel, *Michel Leiris*, Paris, Universitaires, Coll. Psychothèque, 1974.
- BOULOUMIÉ Arlette (dir.), *Ecriture et maladie, « Du bon usage des maladies »*, Paris, Imago, 2003.
- DE CORTANZE Gérard, *Le monde du surréalisme*, Bruxelles, Complexes, 2005.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie 1* (1972), Paris, Minuit, 2005.
- DOUBROVSKY Serge, *Corneille ou la dialectique du héros* (1963), Paris, Gallimard, 1997.
- La place de la madeleine, Ecriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.
- Parcours critiques II (1959-1991)*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2006.
- DUMOULIÉ Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, P.U.F., 1993.
- ELFAKIR Véronique, *Désir nomade/ Littérature de voyage : regard psychanalytique*,

- Paris, L'Harmattan, 2005.
- FICACCI Luigi, *Bacon*, Paris, Taschen, 2005.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique* (1963), Paris, P.U.F, 2007.
- Surveiller ou punir* (1975), Paris, Gallimard, 2008.
- Histoire de la sexualité I* (1976), Paris, Gallimard, 2006.
- Histoire de la sexualité II* (1984), Paris, Gallimard, 2006.
- Histoire de la sexualité III* (1984), Paris, Gallimard, 2006.
- Le gouvernement de soi et des autres (1982-1983)*, Paris, Gallimard/Seuil, 2008.
- Le courage de la vérité, le gouvernement de soi et des autres II, Cours au Collège de France, 1984*, Paris Gallimard, 2009.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction* (1979), Paris, Seuil, 1991.
- Palimpsestes* (1982), Paris, Seuil 1992.
- GUICHET Jean-Luc (Ed.), *Usages politiques de l'animalité*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- HOCQUENGHEM Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Arthème Fayard, 2000.
- JOUVENOT Christian, *La folie de marguerite*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KOJÈVE Alexandre, *La notion de l'autorité* (1954), Paris, Gallimard, 2004.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman* (1986), Paris, Gallimard, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *Le mythe nazi* (1991), La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2005.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Kafka*, Paris, Gallimard, 2005.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, 1989.
- LIPOVETSKY Gilles, CHARLES Sébastien, *Les temps hypermodernes* (2004), Paris, Grasset, 2006.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), Paris, Corti, 1995.
- Psychocritique du genre comique* (1964), Paris, Corti, 2000.

- ONFRAY Michel, *Cynismes* (1990), Paris, Grasset, 1992.
- PAQUET Léonce, *Les cyniques grecs, fragments et témoignages* (1992), Paris, Librairie Générale Française, 2009.
- RAIMOND Michel, *Le roman* (1989), A. Colin, 1991.
- RICHARD François, *L'anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*, Paris, P.U.F., 1998.
- RICO Josette, *Colette ou le désir entravé*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- SARTRE Jean-Paul, *l'Être et le Néant* (1938), Paris, Gallimard, 1988.
- Réflexions sur la question juive* (1946), Paris, Gallimard, 2005.
- L'existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Gallimard, 1997.
- Baudelaire* (1947), Paris, Gallimard, 1988.
- Critiques littéraires (Situations I)* (1947), Paris, Gallimard, 2005.
- Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1985.
- Saint Genet, comédien et martyr* (1952), Paris, Gallimard, 2006.
- L'idiot de la famille I*, Paris, Gallimard, 1971.
- Mallarmé, La lucidité et sa face d'ombre* (1986), Paris, Gallimard, 2007.
- VEYNE Paul, *Foucault Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008.

## ÉTUDES OU ESSAIS PSYCHANALYTIQUES

- BRUSSET Bernard et COUVREUR Catherine (dir.), *La névrose obsessionnelle* (1993), Paris, P.U.F, 2002.
- BIZOUARD Elizabeth, *Le cinquième fantasme Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, P.U.F, 1995.
- CANNON Betty, *Sartre et la psychanalyse*, Paris, P.U.F, 1993.

- COHEN DE LARA Aline, MARINOV Vladimir, MENECHAL Jean, *La névrose obsessionnelle. Contraintes et limites*, Paris, Dunod, 2000.
- CHEBILI Saïd, *La tâche civilisatrice de la psychanalyse selon Freud*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DOR Joël, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Paris, Érès, 1998.
- FAINSILBER Liliane, *Eloge de l'hystérie masculine, sa fonction secrète dans la renaissance de la psychanalyse* (1996), Paris, L'Harmattan, 2009.
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, 2002.
- Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, 1977.
- Le malaise dans la culture* (1930), Paris, P.U.F, 2000.
- L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1933), Paris, Gallimard, 1999.
- L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Gallimard, 2000.
- GREEN André, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort* (1983), Paris, Minuit, 1999.
- GREEN André, *Le travail du négatif* (1993), Paris, Minuit, 2006.
- ISRAËL Lucien, *L'hystérique, le sexe et le médecin* (1976), Paris, Masson, 2001.
- KRESS-ROSEN Nicolle, *Du côté de l'hystérie*, Paris, Arcanes, 1999.
- LACAN Jacques, *Ecrits* (1966), Paris, Seuil, 1999.
- LACHAUD Denise, *L'Enfer du devoir : le discours de l'obsessionnel* (1995), Paris, Hachette, 2000.
- LE GUEN Annick, ANARGYROS Annie, JANIN Claude (dir.), *Hystérie*, Paris, P.U.F., 2000.
- MERVANT Jacques, *Être ou ne pas être né d'une femme-La tragédie de Macbeth*, Grenoble, Alzieu, 2003.
- NASIO J.-D., *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse* (1990), Paris, Payot, 2003.
- OUGHOURLIAN Jean-Michel, *Hystérie, transe, possession : un mime nommé désir*

- (1982), Paris, L'Harmattan, 2000.
- PACALY Josette, *Sartre au miroir*, Paris, Klincksieck, 1980.
- PIERON Henri, *Vocabulaire de la psychologie*, P.U.F., 1979.
- RACAMIER Paul-Claude, *L'inceste et l'incestuel* (1995), Paris, Editions du Collège, 2008.
- RANK Otto, *Don Juan et Le Double* (1932), Paris, Payot, 2001.
- SCHAEFFER Jacqueline, *Le refus du féminin* (1997), Paris, P.U.F., 2008.
- THUILLIER Jean, *La folie, Histoire et dictionnaire*, Paris, Laffont, 1996.
- VASALLO Sarah, *Sartre et Lacan, Le verbe être : entre concept et fantasme*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- WILGOWICZ, *Le vampirisme, De la Dame Blanche au Golem. Essai sur la pulsion de mort et l'irreprésentable*, Lyon, Césura, 1991.
- WINTER Jean-Pierre, *Les errants de la chair, étude sur l'hystérie masculine* (1998), Paris, Payot, 2003.

## ÉTUDES OU ESSAIS SUR LES AUTEURS DU CORPUS

- ALLEMAND Roger-Michel, *Duplications et duplicité dans les « Romanesques » d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les lettres modernes, 1991.
- ALLEMAND Roger-Michel, GOULET Alain, *Imaginaire écritures, lectures de Robbe-Grillet, d'Un régicide aux Romanesques*, Paris, Arcane-Beaunieux, 1991.
- ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997.
- ALLEMAND Roger-Michel, MILAT Christian, *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris-Caen, lettres modernes minard, 2004.
- ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Genève, Droz, 1966.
- BOULÉ Jean-Pierre, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and other writings*,

- Glasgow, French and German publications, 1995.
- BOULÉ Jean-Pierre, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DARRIEUSSECQ Marie, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Lille, Ed. Atelier national de reproduction des thèses, 1998.
- DOMECQ Jean-Philippe, *Alain Robbe-Grillet ?*, Paris, L'esprit des péninsules, 2005.
- DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F, 1988.
- GENON Arnaud, *Hervé Guibert Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LEENHARDT Jacques, *Lecture politique du roman, La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973.
- MILAT Christian, *Robbe-Grillet romancier alchimiste*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- NEPPI Enzo, *Le babil et la caresse*, New York, Peter Lang, 1995.
- POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- RIPOLL Ricard (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, P.U.P., 2005.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman (1961)*, Paris, Minuit, 1996.  
*Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.  
*Le voyageur (2001)*, Paris, Christian Bourgois, 2003.  
*Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France Culture, 2005
- SARKONAK Ralph, *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres modernes, 1997.
- VAREILLE Jean-Claude, *Alain Robbe-Grillet L'étrange*, Paris, Nizet, 1981.  
*Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, Corti,

1989.

VASSALLO SARA, *Sartre et Lacan : Le verbe être : entre concept et fantasme*, Paris, L'Harmattan, 2003.

## SUR L'AUTOBIOGRAPHIE ET L'AUTOFICTION

AVOUAC Cécile, *L'auteur comme personnage : les pratiques d'autofiction dans le roman contemporain chez Colette et Philip Roth*, Leipzig, E. U. E., 2010.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Monts, P.U.L., 2010.

CHIANTARETTO Jean-François, *De l'acte autobiographique Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Paris, Champ vallon, 1995.  
(dir.), *Ecriture de soi et narcissisme*, Paris, Érès, 2002.

COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

*Autofiction Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

JEANNELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007.

LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, Paris, *L'Autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

*L'Autobiographie en France (1971)*, Paris, A. Colin, 1998.

*Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.



*Moi aussi*, Paris, Seuil, Poétique, 1985.

MICHINEAU Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, E.P.U., 2008.

OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*,  
Montréal, XYZ, 2007.

POIRIER Jacques (Dir.), *Ecriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, E.U.D, 2002.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

VILAIN Philippe, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Editions de la Transparence,  
2009.

### SUR L'(AUTO)DERISION

CAHEN Gérald, *L'humour, un état d'esprit*, Paris, Autrement, Série Mutation,  
1992.

CRINQUAND Sylvie (dir.), *Par humour de soi*, Dijon, Ed. Universitaires de  
Dijon, Coll. Kaléidoscopes, 2004.

ESCARPIT Robert, *L'humour* (1960), Paris, Que-sais-je, P.U.F., 1991.

EVARD Paul, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996.

HODGART Matthew, *La satire*, Paris, Hachette, 1969.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie* (1964), Paris, Flammarion, 1979.

POLLOCK Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SARRAZIN Bernard, *Le rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

## REVUE/ ARTICLES/ENTRETIENS

### REVUES

*Revue française de psychanalyse* 4, 1973

Alain Robbe-Grillet, *Critique* 651-652, août-septembre 2001.

Jacques Lacan, *Psychanalyse et politique*, *Cités*, n°16, octobre 2003.

Des paradoxes de la rencontre, *Etudes psychothérapeutiques*, n°20, 2007.

Figures de l'autre en soi, *Le Coq-Héron*, n°192, mars 2008.

Le discours hystérique, *Psychanalyse* n°13, septembre 2008.

Toute-puissance, *Penser/rêver* n°15, printemps 2009.

### ARTICLES

DESMILLE Sylvain, "Le double visage d'Hervé Guibert", *Gai pied hebdo*, 6 août 1989.

DONNER Christophe/GUIBERT Hervé, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », *La règle du jeu*, vol. 3, n°7, mai 1992.

GOULET Alain, « Vampirisme et vampirisation dans l'œuvre de Robbe-Grillet », p.192, *Les Vampires*, Colloque de Cerisy (dir. A. Faivre), Paris, A. Michel, 1993.

LEJEUNE Philippe, « Peut-on innover en autobiographie ? », pp. 67-100, *L'Autobiographie. VI rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

LEJEUNE Philippe, « Un siècle de résistance à l'autobiographie », *Tangence* N°45 (dir. Daphni Baudouin), Oct. 1994.

ROBBE-GRILLET Alain, « Du nouveau roman à la Nouvelle Autobiographie », *Texte(s) et Intertexte(s)* (dir. Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green), Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, , 1997.

## ENTRETIENS

ARSAND Daniel, QUIBLIER Jean-Michel, « Entretien avec Hervé Guibert », *Masques*, Hiver 1984-85.

GUIBERT Hervé/ CHERER Sophie, « Guibert gagne », *7 à Paris*, du 24 avril au 31 avril 1991

GUIBERT Hervé/JONQUET François, « Je disparaîtrai et je n'aurai rien caché... »[entretien du 27 février 1990], *Globe*, n°64, février 1992.

PLANES Jean-Marie, *Lecture d'Hervé Guibert suivi d'un entretien*, le 30 mai 1986, Paris, Ed. Le bleu du ciel, 2004.

## CINÉMATOGRAPHIE

GUIBERT Hervé, CHEREAU Patrice, *L'Homme blessé*, 1983

GUIBERT Hervé, *La Pudeur ou l'Impudeur*, Paris, Prod. Pascale Breugnot, TF1, 1992 (diff.30 Janvier).

ROBBE-GRILLET Alain, *L'homme qui ment*, Paris, Como-films , 1968.

ROBBE-GRILLET Alain, *La Belle Captive*, 1983.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Sommaire</b>	<b>2</b>
<b>Introduction</b>	<b>3</b>
<b>I-FAIRE SA PROPRE STATUE</b>	<b>40</b>
<b>1-S'inscrire dans une idéologie du modèle et de l'imitation</b>	<b>42</b>
<i>1-1-Père et fils</i>	43
<i>1-2-Maître et esclave</i>	49
<i>1-3-L'empallemand</i>	55
<i>1-4-L'anal-yste et le jouis errant</i>	63
<b>2-Certifier une appartenance</b>	<b>73</b>
<i>2-1-Un corps transparent</i>	74
<i>2-2-Un corps pur</i>	79
<i>2-3-Le monstre</i>	84
<i>2-4-L'objet</i>	90
<b>3-Être une idole</b>	<b>99</b>
<i>3-1-Le regard du père</i>	100
<i>3-2-Un rapport fétichiste à soi</i>	104
<i>3-3-C'est ça la mort...</i>	109
<i>3-4-Un sujet irrécusable</i>	115

<b>II-SE PROJETER HORS DE SOI</b>	<b>127</b>
<b>1-Se ruiner</b>	<b>130</b>
1-1- <i>Un rapport ironique à soi</i>	131
1-2- <i>Ce personnage glissant</i>	136
1-3- <i>Une entreprise de subversion autobiographique</i>	141
1-4- <i>L'autobiocinématographie</i>	145
<b>2-Être un corps ouvert</b>	<b>156</b>
2-1- <i>Le consensus sexuel</i>	157
2-2- <i>Le corps innommable</i>	162
2-3- <i>Le corps comme aventure</i>	167
2-4- <i>Ces sexualités errantes et improductives</i>	171
<b>3-Être un iconoclaste</b>	<b>176</b>
3-1- <i>L'anti-Œdipe</i>	179
3-2- <i>L'écrivain-délinquant</i>	191
3-3- <i>L'animal cynique</i>	196
3-4- <i>L'être-malade</i>	205

<b>III-LA CASTRATURE DU CERCLE</b>	<b>225</b>
<b>1-La loi de la mère</b>	<b>231</b>
1-1- <i>Le modèle</i>	232
1-2- <i>Le défi</i>	242
1-3- <i>L'anarchisme de droite</i>	250
1-4- <i>Ce désir terroriste</i>	257
<b>2-Le corps fantôme</b>	<b>268</b>
2-1- <i>Le duel</i>	270
2-2- <i>Le jeu de cache-cache</i>	283
2-3- <i>L'autre sexe</i>	298
2-4- <i>Un érotisme « à blanc »</i>	310
<b>3-L'image fantôme</b>	<b>323</b>
3-1- <i>L'ultra-autobiographe</i>	329
3-2- <i>Une écriture du secret</i>	338
3-3- <i>Le Neutre</i>	354
3-4- <i>Le blanc</i>	362
<b>Conclusion</b>	<b>393</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>418</b>
<b>Table des matières</b>	<b>434</b>

Mes remerciements à J.-M. Broust, E. Bijon, B. Bijon, L. Brami et P. Rudant pour leur amitié...

A travers *Fils* de S. Doubrovsky, *Le Miroir qui revient* d'A. Robbe-Grillet et *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'H. Guibert, notre étude abordera par une approche psychanalytique le fantasme à l'œuvre dans l'autofiction. Reprenant la formule d'A. Robbe-Grillet sans toutefois nous imputer le propos, notre réflexion s'articulera autour de deux axes rendant compte du discours autofictionnel. Dans un premier temps, l'autobiographe est appréhendé dans cette pente à « faire sa propre statue ». Dans un second temps, l'autofictionnaliste y oppose cette volonté à « se projeter hors de soi ». Peu à peu se construit face au père-analyste ou au père-médecin l'imaginaire adolescent d'un fils en proie à ses apories : l'un devient une figure rivale et gémellaire de l'autre autour de cette parole-pulsion et de son économie. Dans ce rapport d'addiction à la Loi qui est autant de désintringation et d'ironie que de nostalgie et d'adhésion, le *gynogenre* autofictionnel ne semble exister qu'en miroir du *phallogenre* autobiographique. L'autofictionnaliste ne cesse d'évoquer par une ironie tenant lieu d'exorcisme cet autobiographe qui sommeille en lui. Par une rhétorique psychanalytique volontairement simple, il se présente sous l'image d'un fils soumis à une structure hystérique face à un père dont il déjoue la censure et les pudeurs. Cette figure d'ultra-autobiographe, plus intègre que le père lui-même, ferait de ses vœux autobiographiques une promesse donjuanesque à seule fin de susciter le désir de l'auteur. L'autofictionnaliste jouant à être cet autobiographe plus « ultra » que le père essaierait quelques leurres se révélant être des figures gratuites, abandonnerait çà et là quelques aveux véridiques mais insignifiants, tendrait à séduire le lecteur et à le faire entrer dans une mécanique du désir dont la fin serait de dominer sa victime par l'indécidable. Il tiendrait le jeu de l'énigme autant qu'il écrirait. Il soutiendrait le désir du lecteur plus qu'il ne dévoilerait. Ainsi, se construirait un texte blanc qui serait ce secret d'un texte à venir sans cesse promis mais qui ne viendrait pas, tout le jeu consistant à le faire oublier.

Mots-clés : AUTOFICTION-PSYCHANALYSE -FILS-PÈRE-HYSTÉRIE.

This thesis will study the construction of fantasy in autofictional writing from a psychoanalytical perspective, focusing on Serge Doubrovsky's *Fils*, Alain Robbe-Grillet's *Le Miroir qui revient* and Hervé Guibert's *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Taking up a phrase by Alain Robbe-Grillet's, this study will rely on two different axes to inform autofictional discourse: firstly, the autobiography writer is bent on "creating an own statue of himself" while, on the other hand, the autofiction writer sets out to "project an image out of himself", as it were. Gradually, there emerges the teenage imaginary construction of a son caught up in his aporias when faced with the analyst-father of the doctor-father — one becomes the rival and twin figure of the other as constructed around this drive-discourse. Through its addiction to the Law, which is distanciation and irony as much as nostalgia and allegiance, the autofictional *gynogenre* seems to exist only as a mirror image of the autobiographical *phallogenre*. Through irony that is meant as liberation, the autofiction writer keeps referring to the autobiographer in him. Using a deliberately simple psychoanalytical rhetoric, he portrays himself as a son with a hysterical structure having to sidestep his father's censorship and restraint. This figure of an ultra-autobiographer — which is more reliable than the father — gestures towards autobiography as a Don Juan-like promise with a view to arousing the author's desire. The autofiction writer who plays at being a more *ultra* autobiographer than the father, creates luring but gratuitous figures and gives away true but insignificant confessions, as a way of trying to seduce the reader into participating in a mechanism of desire whose purpose is to dominate his victim through ontological undecidability. He is both the one who masters the enigma and the one who writes it. He does not so much reveal the reader's desire as sustains it. Therefore, a blank text is being built which is that element of secrecy of a text that has yet to come, the whole game consisting in letting it slip from memory.

Key words: AUTOFICTION-PSYCHOANALYSIS-SON-FATHER-HYSTERIA