



PHOTO: VASSILY ONE

l'écrivain à la Duras ou la Thomas Bernhard, centre d'un univers très hautement personnel.

Une simple réflexion de Philippe Lejeune, dans *le Pacte autobiographique* (1975), avait contribué à changer la donne : « Le héros d'un roman déclaré peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente... » Une assertion contestable, Proust, Céline et Genet ayant déjà mis en scène des narrateurs ayant leur nom ou leur prénom (1), mais qui poussa Serge Doubrovsky, plus connu alors pour ses études sur Corneille et Sartre que pour ses romans, à relever le défi. Rédigéant en 1977 *Fils*, un récit dont le héros porte son nom, Serge Doubrovsky définit ainsi son projet, en quatrième de couverture : « Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction... », avant d'ajouter, avec une réelle lucidité anticipatrice : « Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. » D'emblée célibataire, le genre était lancé.

*Fils* ne rencontra pas un écho important, l'année de sa sortie. Mais d'autres romans suivront où l'auteur, le narrateur et le personnage central, se confondant en Doubrovsky, laisseront la part belle à la fiction, à rebours des règles tacites

▲ Serge Doubrovsky  
en 2002.

## Avec *Fils*, Serge Doubrovsky, inaugure un ensemble de récits destinés à auto-engendrer en quelque sorte leur auteur.

(1) Le Narrateur de *la Recherche* est prénommé – comme par accident, mais tout de même – Marcel dans *la Prisonnière*. Jean Genet est, sous son nom, le héros du *Journal d'un Voleur* – moins une autobiographie qu'une « cosmogonie sacrée, au dire de Sartre», et Céline celui de sa trilogie guerrière : *D'un château l'autre, Nord, Rigodon*.

(2) Dans un texte repris in *Autobiographies de Corneille à Sartre* (éd. PUF, 1988).

régressant l'autobiographie, afin de mettre en valeur le *moi* présidant à cette nouvelle trinité. Incorporant « l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte », *Fils* inaugure ainsi un ensemble de récits destinés à auto-engendrer en quelque sorte leur auteur. En s'analysant par écrit, Doubrovsky l'analysé se libérait à la fois de son psy, d'une mère envahissante et d'une épouse dépressive, s'érigent même en autobiographe au travers les nécrologies et les curriculum vitae semi-fictifs dont il allait parsemer ses romans (*l'Après vivre, Un amour de soi, le Livre brisé*) : dix ans après *Fils* encore (2), il reparlera d'un cadeau fait à soi-même, comme si les diverses personnalités s'affrontaient en lui, le professeur, le névrosé, le « mauvais » fils et le romancier, s'étaient résolus à vivre en bonne entente – au détriment des autres, en quelque sorte.

**Un doute fondateur.** Dès le milieu des années soixante-dix – apogée de l'influence freudolacanienne –, l'analyse avait imposé l'idée selon laquelle le *moi* repose sur des souvenirs suspects, les plus marquants ayant été souvent refoulés au profit de souvenirs-écrans, bien plus acceptables mais fabriqués de toutes pièces. L'*Ère du soupçon* baptisée par Nathalie Sarraute avait alors changé d'objet : ce n'était plus le personnage de roman en qui l'on ne pouvait plus croire, c'était la personne réelle – vous et moi – qui devenait indécidable. Ce doute fondateur avait fait naître des textes tenant de l'essai, de l'autobiographie et de la fiction, Barthes écrivant même en préambule à son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. » De là à l'auto-invention...

Le premier à délaisser clairement la théorie pour la fiction fut Hervé Guibert. Tout ce qu'il imaginait vivre devenait tôt ou tard le

sujet de nouvelles étranges ou l'objet de micro-romans inconfortables, hérissés de tesson de bouteille, faisant de lui le saint Sébastien de son sadisme retourné. Ces récits, pourtant, se ressentaient encore des années de disette narrative et du climat d'auto-analyse qui les avait accompagnés : toutes mettaient en scène des sortes de fantômes textuels hantés par la réalisation de leurs désirs comme par leur incapacité à entrer dans la réalité. Le grand œuvre de Guibert, paradoxalement, pourrait bien être le moins autofictionnel de ses livres – sans doute parce que le plus longuement médité : par sa mélancolie indépassable, sa sincérité coupante et radicale, *le Musée des amants* s'imposera *post mortem* comme un journal digne de Michel Leiris.