

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AUTOFICTION ET CULPABILITÉ DANS *LE LIVRE BRISÉ* DE SERGE DOUBROVSKY

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VALÉRIE THOMAS

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma fabuleuse directrice, Anne Élane Cliche, qui a su m'éclairer et me guider tout au long de ce travail, qui a toujours été généreuse de son temps, de son expertise et de sa personne; Janie Tremblay, Alain Farah, Jean-François Chassay et tous ces enseignants qui ont su me transmettre un amour toujours plus grand des lettres; mes colocataires qui m'ont nourrie lors des grandes périodes de rédaction; mes amis qui ont toujours cru en moi; ma famille que j'aime plus que tout; Martin Léon, dont la poésie et la musique ont agrémenté mes longues journées de travail.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LES TENSIONS DU <i>LIVRE</i>	10
1.1 LE PROPOS DU LIVRE : UNE AUTOBIOGRAPHIE DÉTOURNÉE.....	10
1.2 DES SIGNIFIANTS IMMAITRISABLES.....	29
1.3 UNE RÉCEPTION PROBLÉMATIQUE.....	40
CHAPITRE 2	
LE LIVRE-ARME, LE ROMANCIER-ASSASSIN ET L'ÉCRITURE-FAUTE	50
2.1 ÉCRIRE SA FAUTE.....	50
2.2 JOUIR D'ÊTRE COUPABLE.....	71
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE	94

RÉSUMÉ

Le livre brisé (1989) est le cinquième roman de Serge Doubrovsky et poursuit le projet autofictionnel amorcé dans *Fils* (1977). L'écriture, le propos, la forme et la lecture de ce livre sont conditionnés par l'exigence de vérité et la fictionnalisation du matériel de l'expérience. Ce mémoire montre comment les modalités et les rouages de l'autofiction constituent un dispositif particulier qui construit le sujet de l'énonciation dans son rapport à une « vérité » dont le texte se fait à la fois la condition et le témoin. Il opte pour une lecture du roman qui montre le fonctionnement interne du texte et son dispositif de lecture, et fait appel à des notions psychanalytiques et narratives. Dans l'introduction, il présente l'autofiction suivant ses diverses définitions (Colonna : 1989, Doubrovsky : 1988, Genette : 1991, Lecarme : 1992, Lejeune : 1975), mais surtout telle que Doubrovsky la définit et la pratique.

Dans un premier temps, ce mémoire rend compte des tensions liées au pacte autofictionnel qui animent l'écriture du *Livre brisé* et qui en caractérisent la lecture. Il s'attache aux tensions qui existent entre Serge et Ilse, qui veulent tous deux être le centre du roman et qui se disputent l'exactitude des faits. Il montre les moments où la narration bascule d'une écriture en prose à des fragments poétiques déliés et où la rédaction de souvenirs alterne avec celle du présent de l'écriture, puis décrit les effets liés à ces déplacements. En relevant et en décrivant les moments du récit où la tension entre expérience vécue et fiction est à son plus fort, ce mémoire montre comment le texte prend à témoin le lecteur, cherche à lui faire reconnaître et admettre la faute de Serge (celle qui a conduit, pense-t-il, à la mort d'Ilse).

Dans un deuxième temps, le mémoire étudie l'enjeu central de cette écriture qui met en acte la culpabilité. Il décrit les lieux où elle se manifeste et fait retour. Il s'intéresse à la représentation du père dans le texte (Freud : 1995) et à celle d'une culpabilité du survivant (Bayle : 2003). Puis, il met en rapport cette culpabilité et la faute que Serge revendique (avoir mené par son écriture sa femme au suicide).

Mots clés : *Le livre brisé*, Serge Doubrovsky, autofiction, psychanalyse, culpabilité, survivant

INTRODUCTION

Serge Doubrovsky est critique littéraire, écrivain, théoricien et professeur de littérature. Il débute sa carrière en publiant sa thèse, *Corneille ou la dialectique du héros*¹, puis se fera connaître comme l'auteur de l'essai *La Place de la Madeleine : écriture et fantasme chez Proust*². En 1977, il publie son premier roman, *Fils*³. Dans ce livre, le narrateur Julien-Serge Doubrovsky raconte une journée de sa vie, s'attardant au centre du roman à une séance de psychanalyse. Aux différents épisodes de la trame journalière s'intercalent des récits de rêves et de fantasmes, des divagations poétiques. L'écriture de ce premier roman prolonge la psychanalyse entreprise par l'auteur. Pour Doubrovsky, qui se réclame de Leiris, l'écriture permet de poursuivre voire dépasser l'expérience analytique⁴. Dans l'écriture, le sujet jouit d'une double position : il est à la fois l'analysant et l'analyste. L'expérience de parole que suscitent l'association libre et l'écoute flottante se transpose alors dans une expérience autonome d'écriture par laquelle le sujet se lance dans une exploration autoanalytique. La psychanalyse est intégrée à la forme même du texte. L'auteur pratique une écriture apparemment associative, se livrant aux jeux phonétiques et sémantiques. Cette écriture qu'il dit « consonantique » est très présente dans *Fils*, puis à divers degrés dans ses autres romans. Le projet d'écriture de Doubrovsky est celui d'une autobiographie postanalytique, c'est-à-dire d'une autobiographie qui tient compte de la révolution freudienne.

Présente dans ses essais autant que dans ses romans, la réflexion théorique de Doubrovsky sur l'autobiographie constitue davantage un témoignage sur sa propre

¹ Serge Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, Paris : Gallimard, 1968.

² *Id.*, *La Place de la Madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris : Mercure de France, 1974.

³ *Id.*, *Fils*, Paris : Galilée, 1977.

⁴ *Id.*, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse » dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, coll. « Perspectives critiques », Paris : PUF, 1988, pp. 61-79.

pratique d'écriture qu'une analyse historique des caractéristiques du genre⁵. C'est sur la quatrième de couverture de *Fils* qu'apparaît pour la première fois le néologisme « autofiction », genre que l'auteur revendique pour son écriture. L'autofiction est alors définie dans son rapport d'opposition à l'autobiographie :

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir⁶.

L'autofiction est pour Doubrovsky une « ruse du récit » en ce qu'elle lui permet, sous le couvert de l'appellation « roman », de livrer sa vie aux lecteurs qui n'auraient pas lu l'autobiographie d'un homme quelconque comme lui⁷. L'appartenance au genre romanesque vise donc à séduire le lecteur, mais aussi et d'abord, l'auteur. En faisant de sa vie la substance d'un roman, Doubrovsky en reconsidère la valeur : « Ma vie ratée sera une réussite littéraire⁸. » En se faisant personnage romanesque, l'auteur devient quelqu'un pour lui-même, se découvre digne d'intérêt : « Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant⁹. »

Les projets autobiographiques et autofictionnels sont bien différents. L'autobiographe livre un récit de sa vie qui se veut « véridique ». La subjectivité de l'auteur, sa mémoire lacunaire et ses faux souvenirs tissent le récit, ce qui n'en fait pourtant pas un récit mensonger. Doubrovsky souligne : « L'autobiographie classique suppose un sujet qui peut avoir accès à soi-même par le retour sur soi, le regard intérieur,

⁵ Voir ces articles de Serge Doubrovsky : « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *op. cit.* ; et « L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse » dans *Parcours critique*, Paris : Galilée, 1980, pp. 165-201.

⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, quatrième de couverture.

⁷ *Id.*, « Textes en main » dans S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune, *Autofictions & Cie*, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, 1993, pp. 210.

⁸ *Id.*, *Un amour de soi*, Paris : Hachette, 1982, p. 74.

⁹ *Ibid.*

l'introspection véridique, et, par là même, est capable de nous livrer l'histoire de ses pensées, faits et gestes, de faire un authentique récit de sa vie¹⁰. » Bref, la fonction première de l'autobiographie est de donner au monde une vérité, celle d'un sujet tel qu'il peut lui-même, et seul, la livrer.

Comme le récit autobiographique, le récit autofictionnel est tissé d'évènements réels tirés de la vie de l'auteur. En parlant de *Fils*, Doubrovsky souligne : « en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés¹¹ ». Or la fonction poétique y est centrale : les faits rapportés dans le texte autofictionnel, bien qu'ils soient prétendus conformes à ceux vécus par l'auteur, sont soumis à l'ordre poétique du texte. La mise en récit des évènements se fait par la construction d'un cadre fictif. Si la référence n'est pas oubliée, Doubrovsky soutient que « si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction¹² ».

L'ambiguïté de la nature générique de l'autofiction, qui joue sur les frontières de la « référence » et du « fictif », engendre des effets de lecture qui ne sont ni ceux du roman ni ceux de l'autobiographie. Entre fiction et roman, l'autofiction est l'accomplissement du désir de fusion de ces deux genres, désir exprimé par plusieurs écrivains dont Sartre, ce que souligne Doubrovsky en citant l'auteur à qui il voue une grande admiration : « C'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une. Cela représente simplement ce qu'est écrire aujourd'hui¹³ ».

¹⁰ *Id.*, « Textes en main », *op. cit.*, p. 210.

¹¹ *Id.*, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *op. cit.*, p. 69.

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.*, « Textes en main », *op. cit.*, pp. 213-214.

En 1975, Philippe Lejeune publie *Le pacte autobiographique*¹⁴. Dans le premier essai de l'étude, lequel donne son nom à l'ouvrage, le théoricien propose une définition qu'il veut inclusive de l'autobiographie. Il définit les termes de la problématique du genre et catégorise les différents types d'écriture de soi selon le rapport des noms de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, et selon le contrat de lecture que l'auteur propose implicitement ou explicitement au lecteur. Dans l'autobiographie, l'auteur, le narrateur et le protagoniste partagent une même identité nominale : le nom qui se trouve sur la couverture même du livre. Ce type de textes reposent sur un pacte : l'auteur s'engage à se mettre à nu et à donner au lecteur les faits et gestes de sa propre vie. Cette définition de l'autobiographie comme genre contractuel permettra à Doubrovsky de légitimer sa propre entreprise, de justifier et de promouvoir *Fils*. En effet, en faisant jouer les caractéristiques de l'écriture de soi pour en dresser le tableau, Lejeune avait remarqué une case vide, celle d'un roman déclaré où l'auteur, le narrateur et le protagoniste partageraient le même nom. Doubrovsky affirme : « Tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle¹⁵ ».

Selon Vincent Colonna, l'illusion de Doubrovsky de créer un genre novateur qui remplirait un vide générique est non seulement naïve, mais surprenante lorsqu'on considère que le projet initial de l'auteur était d'écrire une autobiographie postanalytique (selon lui, le projet est de toute évidence plus autobiographique que romanesque). En 1989, cet étudiant de doctorat dirigé par Gérard Genette soutient une thèse sur la fictionnalisation de soi en littérature qui a connu un succès retentissant dans le milieu universitaire et a ouvert bien des discussions autour de l'autofiction¹⁶. L'étudiant remarque que le terme « autofiction », qui avait un contenu déterminé chez Doubrovsky, a vu son sens glisser et est alors employé pour désigner une foule de textes qui s'éloignent souvent de l'autobiographie. Selon lui, ceci serait dû au fait qu'il manquait depuis longtemps un terme pour rendre compte d'une pratique d'écriture de fictionnalisation de

¹⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

¹⁵ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ Vincent Colonna, *L'autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de G. Genette, Paris, 1989.

soi. Le terme de Doubrovsky, pratique et parlant, aurait comblé ce manque. Aussi, la définition proposée en quatrième de couverture de *Fils* laissait place à de multiples interprétations et trop souvent, les textes dans lesquels Doubrovsky théorise sa pratique d'écriture auraient été ignorés. Colonna souligne que la première véritable définition de l'autofiction est celle que Genette propose en 1982 dans son analyse du régime narratif de *La Recherche du temps perdu*¹⁷. Le théoricien emploie alors le néologisme de Doubrovsky pour caractériser le texte de Proust qui n'est ni un roman à la première personne ni une véritable autobiographie, mais un récit où l'auteur s'invente « une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (“pas toujours”) les [siennes]¹⁸ ». Quelque dix ans plus tard, dans *Fiction et diction*, Genette passe rapidement sur le cas de l'autofiction et ne mentionne même pas Doubrovsky¹⁹. Selon lui, l'autofiction, qui reposerait sur un pacte « délibérément contradictoire », serait une « prothèse boiteuse » de l'autobiographie en ce que le protagoniste se scinde en une « personnalité authentique » et un « destin fictionnel » auquel l'auteur n'adhérerait pas²⁰. « L'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité²¹ » distinguerait l'autobiographie de l'autofiction, et les autofictions recevables seraient celles où Genette suppose (peut-être trop facilement) que l'auteur n'adhère pas à son récit, par exemple « L'Aleph » de Borges ou la *Divine Comédie* de Dante. Dans une note de bas de page, le théoricien distingue ces « vraies autofictions » des « fausses autofictions », celles « qui ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses²² ». Tout laisse croire que les romans de Doubrovsky appartiennent à cette catégorie.

La définition de Genette nous rappelle celle de son étudiant qui, dans sa thèse déposée deux ans avant la publication de *Fiction et diction*, avait repris dans un sens plus

¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1982.

¹⁸ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1991.

²⁰ Ce pacte s'énonce souvent ainsi : « C'est moi et ce n'est pas moi. » *Ibid.*, p. 87.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

²² *Ibid.*, p. 87.

large le néologisme « autofiction », excluant *Fils* de sa définition. Selon Colonna, alors que la fictionnalisation de soi consiste en ce qu'un auteur donne son nom à son personnage fictif, s'attribue des aventures imaginaires, l'autofiction serait « une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques²³ ». *La Divine Comédie*, la trilogie allemande de Céline, *La Recherche du temps perdu*, *Don Quichotte*, *Le Procès* ne sont que quelques exemples de romans qu'il dit être autofictionnels. Bien que leurs auteurs apparaissent dans ces romans²⁴, ceux-ci n'ont pas une prétention autobiographique puisque le lecteur peut différencier l'auteur du protagoniste, certains indices réprimant la lecture référentielle et autobiographique.

Dans un ouvrage de 2004, Colonna distingue quatre types d'autofiction et reconnaît les romans de Doubrovsky comme « autofictions biographiques²⁵ ». Celles-ci consistent en des textes où « l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective — quand ce n'est pas davantage²⁶ ». S'il reconnaît la richesse de plusieurs autofictions biographiques, celles des grands auteurs romanesques, Colonna soutient que l'écriture de plusieurs récits de ce genre par un même auteur révélerait non seulement son narcissisme, mais que la production même de ces textes relève de « la reproduction d'une formule éprouvée²⁷ ».

En 1993, Jacques Lecarme étudie les définitions proposées par Doubrovsky, Colonna et Genette²⁸. Il les compare, les lie à différents textes littéraires et intègre à sa

²³ Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 260.

²⁴ Colonna souligne que l'homonymie de l'auteur et du protagoniste n'est pas nécessairement directe, elle pourrait aussi se faire par substitution ou pourrait être à déchiffrer.

²⁵ *Id.*, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram, 2004.

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁸ Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? » dans *Autofictions & Cie*, *op. cit.*, pp. 227-249.

réflexion certaines idées d'autres théoriciens (dont Jean Bellemin-Noël²⁹ et Thomas Pavel³⁰). Il admet deux définitions à l'autofiction : celle de Doubrovsky, qu'il dit être une définition plus étroite, et celle de Colonna. Deux caractéristiques distinguent l'autofiction : l'allégation de fiction, généralement marquée par le sous-titre « roman », mais qui peut aussi apparaître dans une autre section du péri-texte (dédicace, prière d'insérer, quatrième de couverture, etc.); et l'unicité du nom propre pour l'auteur, le narrateur et le protagoniste. La première caractéristique relève davantage d'un choix de l'éditeur que de l'auteur. Pour ce qui est de la seconde, Lecarme souligne plusieurs cas où les notions de contrat, de signature et de nom propre sont ébranlées (pseudonyme, réduction du nom à l'initiale, alternance dans un même texte de l'homodiégétique et de l'hétérodiégétique). Il nourrit la définition de l'autofiction, et montre l'étendue et la diversité des textes qui peuvent y être inclus. Il souligne que le pacte autofictionnel, ce qui caractériserait le genre selon Lejeune, est contraignant et unilatéral puisque le lecteur n'est en rien obligé de lire le texte de la façon dont l'auteur le lui demande. En outre, l'auteur lui-même peut ne pas respecter ce pacte. L'autofiction est un genre marqué par la diversité et l'innovation, et par cet essai, Lecarme répond à plusieurs critiques, écrivains et théoriciens (dont Genette) qui détractent le genre autofictionnel ou ses auteurs. Il tente ainsi de rétablir ce qui lui semble être réputé comme « le plus mauvais des genres ».

En 1989, alors que Vincent Colonna soutient sa thèse de doctorat qui ouvre bien des discussions sur la question de l'autofiction et sa légitimité, Serge Doubrovsky publie son cinquième roman : *Le livre brisé*³¹.

Dans les premiers chapitres de cette autofiction qui obtiendra le prix Médicis, l'auteur narre des souvenirs de sa vie d'enfant juif durant l'Occupation, de ses premières amours. Le roman, alors centré sur la vie de l'auteur, est détourné dans le troisième chapitre, alors que la femme du narrateur, Ilse, réclame sa place dans l'écriture. Malgré le

²⁹ Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, Paris : PUF, 1988.

³⁰ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1988.

³¹ Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, coll. « folio », Paris : Gallimard, 1989. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte (seul le folio sera indiqué).

fait qu'il sache que l'entreprise est risquée, Serge accepte le défi lancé par sa femme. Un pacte est passé entre les époux : il écrira leur vie conjugale, et elle lira et commentera les chapitres au fur et à mesure. L'autobiographie sera ainsi « autorisée » par cette première lectrice. Les commentaires d'Ilse et les discussions des époux qui portent sur le roman en cours d'écriture sont intégrés au texte, ce qui lui donne une apparence de *work in progress*. Le texte se construit d'associations et de jeux sur les signifiants, et l'écriture prosaïque est interrompue par plusieurs passages où la syntaxe est déconstruite et où la ponctuation est réduite ou carrément absente. Le livre présente des chapitres qui portent exclusivement sur la vie de l'auteur et d'autres qui traitent de la vie du couple. Dans la première partie, ces chapitres alternent. D'une part, se présentent à nous les réflexions de Serge qui est à la fois un professeur qui prépare son cours, un lecteur qui travaille un texte de Sartre et un théoricien qui réfléchit sur l'écriture de soi. Mais cet homme est d'abord un écrivain qui élabore une esthétique, un sujet qui tente, dans une écriture qui poursuit son expérience analytique, de se trouver dans les mots. D'autre part, le récit relate une histoire d'amour : le livre raconte la rencontre de Serge et d'Ilse, leur mariage, leur vie de famille, les grossesses et les avortements d'Ilse, les déboires amoureux du couple et son quotidien. Le *Livre* est écartelé entre le récit de soi et le roman conjugal jusqu'à ce qu'il rompe, éclate. C'est la mort d'Ilse, mort réelle, extratextuelle, qui brise le *Livre*. Cette mort, que le narrateur affirme d'emblée être un effet de son écriture, ouvre la deuxième partie du roman. Celle-ci comprend un récit d'enquête dans lequel le mari cherche à élucider le mystère qu'est pour lui la mort de sa femme et un récit de deuil qui relate les événements entourant le décès à partir du moment où il est annoncé au mari jusqu'à l'enterrement d'Ilse. Ces deux récits se rejoignent dans le long monologue coupable qui occupe les dernières pages du roman.

Selon quelques critiques, ce roman se distingue des quatre qui l'ont précédé en ce que la mort d'Ilse, personnage central et femme de l'auteur abolit « la distance entre le

fantasme de mort et sa réalité³² » et en ce que l'auteur, en prétendant que cette mort est un effet du *Livre*, crée « l'illusion de la réappropriation de l'autofiction par la référence³³ ».

L'exigence de vérité et la fictionnalisation du matériel de l'expérience déterminent le *Livre brisé* : elles en conditionnent l'écriture, le propos, la forme et la lecture. Dans ce mémoire, il s'agira de montrer comment les modalités et les rouages de l'autofiction constituent un dispositif particulier qui construit le sujet de l'énonciation dans son rapport à une « vérité » dont le texte se fait à la fois la condition et le témoin.

Pour rendre compte des modalités de l'autofiction dans *Le livre brisé*, ce mémoire opte pour une lecture du roman qui montre le fonctionnement interne du texte et son dispositif de lecture. Il prend appui sur des notions psychanalytiques et narratives. Dans un premier temps, il rend compte des tensions qui animent l'écriture du *Livre* et qui en caractérisent la lecture, tensions qui sont liées au principe même de l'autofiction et à sa pratique dans ce roman particulier. Dans un deuxième temps, il étudie l'enjeu central de cette écriture qui met en acte la culpabilité.

³² Martine Chard-Hutchinson, « Mémoire, réticences et élans : *Le Livre brisé*, Serge Doubrovsky » dans *Etudes romanesques 2. Modernité, Fiction, Déconstruction*, Paris : Lettres modernes, 1994, p. 170.

³³ Francis Guèvremont, « Ma lectrice est morte : Autofiction et autoréférence dans *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky » dans *L'autobiographique*, vol. 39-40, Toronto : Editions Trintexte, 2006, p. 37.

CHAPITRE 1

LES TENSIONS DU *LIVRE*

L'autofiction est une pratique qui se veut ambiguë. Elle joue sur les frontières entre vérité et fiction, et sur celles des genres en se déclarant à la fois roman et autobiographie. Dans la définition même de l'autofiction apparaissent des tensions entre différents registres qui relèvent autant de l'institution littéraire (classification du genre) que du statut de la référence.

Traiter des tensions présentes dans un texte autofictionnel est une démarche intéressante qui permet d'embrasser *Le livre brisé* dans son ensemble puisque ces tensions sont non seulement celles propres au genre autofictionnel, mais celles singulières mises en place par Doubrovsky. Ce sont ces tensions qui permettent au récit de s'écrire : le roman naît de la lutte entre deux personnages qui veulent chacun être le centre du livre; il s'écrit à partir d'elle. L'écriture elle-même est tiraillée entre fragments poétiques et prose, présent fictif et passé référentiel : le narrateur perd parfois la maîtrise des signifiants. Au niveau de la lecture, la tension entre expérience vécue et fiction oblige le lecteur à prendre position et à choisir s'il lit le texte comme un roman ou comme une autobiographie. Aborder *Le livre brisé* par l'étude des tensions qui existent dans le texte et autour de celui-ci (dans son paratexte et sa réception) permet de penser le roman dans son rapport à l'autofiction, selon, entre autres, la définition qu'en donne l'auteur.

1.1 Le propos du Livre : une autobiographie détournée

La première partie du *Livre brisé*, « Absences », s'ouvre sur deux chapitres qui révèlent un projet d'écriture sur soi s'élaborant autour de l'écriture de souvenirs. Dans le premier chapitre, « Trou de mémoire », les fragments remémorés se lient au signifiant

« trou ». Le soir du 7 mai 1985, le narrateur regarde une émission de télévision, *Les Dossiers de l'écran*, portant sur *Le journal d'Anne Frank*. Il se rappelle alors sa propre expérience d'enfant juif durant l'Occupation. Ces années reviennent à lui sous les traits d'un impératif : « Tapi au fond de mon trou, avec défense absolue d'en sortir. Je suis devenu l'homme invisible » (15). Le « trou » est ce refuge duquel la famille du jeune Serge, alors âgé de 14 ans, ne peut sortir pendant des mois puisque la menace d'être déportée à Drancy pèse sur elle. Mais le trou, c'est aussi le gouffre des souvenirs douloureux dans lequel Serge, une fois adulte, retombe chaque fois qu'il pense à cette époque : « Chaque fois que j'y pense, qu'on m'y fait penser, ça m'estomaque. Naturellement, je n'y pense pas sans cesse [...] Pourtant, à l'occasion, ça s'entrebâille. La moindre fissure devient un gouffre, je roule au creux de l'abîme, je coule à pic » (17).

Le gouffre qu'ont creusé les souvenirs de Serge devient sa geôle. « Être au trou », c'est ce qu'il ressent, lui qui ne peut s'échapper d'une « prison sans barreaux, sans bourreaux » (29). Il est prisonnier de sa mémoire qui le « ligote », livré aux millions de Juifs morts qu'il porte en lui. Le signifiant « trou » prend toute son importance à la fin du premier chapitre, où il devient le moteur de l'écriture du chapitre suivant. Alors que ses pensées amènent Serge au 8 mai 1945, le jour de la Victoire, il se rend compte qu'il ne se souvient pas de cette journée qu'il avait attendue pendant quatre ans. Le trou de mémoire qui le stupéfie est marqué par la majuscule et clôt le premier chapitre.

Dans le deuxième chapitre, « De trou en trou », l'auteur cherche toujours ce qu'il a fait le 8 mai 1945. Il ne peut pas admettre qu'on peut oublier une journée comme celle-là, un moment si important : « Un tel oubli, aussi énorme que si quelqu'un oublierait la première fois où il a fait l'amour » (49). Ce trou de mémoire en amène alors un second. Serge ne peut pas se rappeler la première fois qu'il a fait l'amour. Il remonte de femme en femme, cherchant la scène oubliée sans toutefois parvenir à se la remémorer.

Dans les deux premiers chapitres, le thème de la mémoire, en ce qu'elle est lacunaire, trouée, est le moteur de l'écriture. L'auteur cherche à retrouver ses souvenirs perdus en créant des scénarios possibles qui combleraient le vide laissé par les scènes manquantes.

Ces deux scènes, le jour de la Victoire et la première relation sexuelle, comptent d'ailleurs parmi les plus importantes de sa vie, ce que Serge souligne à plusieurs reprises, parlant de sa première relation sexuelle comme de sa « SCÈNE PREMIÈRE » (89).

Les deux premiers chapitres du *Livre brisé* annoncent un récit autobiographique. Comme dans la plupart des autobiographies classiques, le narrateur offre au lecteur son portrait physique (42). De façon semblable à tout autre texte autobiographique, le roman de Doubrovsky débute par le récit des événements de son enfance qui l'ont marqué et qui l'ont déterminé. Dans le premier chapitre, on apprend que Serge ressent une profonde culpabilité : n'ayant pas pu prendre part à la Deuxième Guerre mondiale puisqu'il était trop jeune, il se reproche d'avoir été passif et d'avoir survécu alors que tant de Juifs sont morts. Dans le deuxième chapitre, on constate que le narrateur ne peut vivre sans les femmes, qu'il passe de l'une à l'autre depuis son adolescence, ce qu'il avoue : « Moi j'ai besoin d'être à deux pour exister » (25). Prenant pour objet la vie de l'auteur, les premiers chapitres du *Livre brisé* révèlent un projet d'écriture sur soi. Ce projet est détourné par un personnage qui apparaît dès le début du troisième chapitre.

Ilse est la femme de Serge. Son « pifomètre littéraire infaillible » (62) lui vaut la confiance de son mari qui en fait sa première lectrice : « Question écriture, je me fie sans réserve à son flair » (62). Dans le troisième chapitre, lorsque Serge demande à sa femme ce qu'elle a pensé des deux premiers chapitres de son manuscrit (soit ceux que le lecteur vient tout juste de lire), Ilse lui remet son texte « d'un geste rageur » (63). Elle reproche à son mari d'écrire sur les autres femmes qu'il a aimées, mais de ne pas écrire sur elle : « J'en ai marre de toutes tes histoires de bonnes femmes! Ta Tchèque, après Rachel, maintenant tu vas chercher tes premières putes! Et moi, tu n'écris jamais sur moi! Je ne compte pas, peut-être? » (64). Serge sait que sa femme ne peut pas supporter qu'il ait aimé d'autres femmes avant elle, qu'elle est jalouse : « Avec ma femme, mon passé ne passe pas. Mes amours d'antan lui restent dans la gorge » (64).

Ilse réclame sa place dans l'écriture de son mari. Mais celui-ci croit fermement que ce n'est pas une bonne idée, que l'écriture autobiographique doit porter sur des

événements d'un passé révolu, qu'il est suicidaire pour un couple de savoir ce que l'autre pense vraiment. S'ensuit une guerre littéraire entre les époux qui combattent à coups d'écriture et de références littéraires. Serge rappelle à Ilse que les *Confessions* de Rousseau n'ont été publiées qu'après sa mort, que Gide a éliminé de son *Journal* toutes allusions à sa femme. Ilse lui renvoie l'exemple de Cavanna qui a parlé de sa femme dans *Les yeux plus grands que le ventre*. Serge lui rappelle alors que la vieille femme de l'auteur n'avait pas dû aimer que son mari raconte ses aventures avec sa jeune maîtresse : « Tu n'as pas été voir ce qui s'est passé après la publication du livre! Des postures provocatrices, il est toujours aisé d'en prendre. Dire la vérité sur sa vie vraie, la quotidienne, la réelle... Difficile, peut-être impossible » (68).

L'affrontement entre les époux se poursuit. Ilse invoque le narcissisme de son mari qui écrit toujours sur lui. Elle lui reproche de dévoiler ses anciennes amours, alors que lui se protège en invoquant le fait qu'il n'a jamais écrit que sur son passé. Ilse lance alors l'ultime défi à son mari : « Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais "les limites du dicible"... Eh bien, recule-les encore! » (69). Serge a beau mettre en garde sa femme, lui rappeler que l'autobiographie est « un genre posthume » (452), elle ne veut rien entendre. Elle force la plume de son mari, lui impose un nouveau sujet : leur vie conjugale. D'un côté, Serge comprend qu'Ilse veuille avoir sa place dans l'écriture : « Ma femme me prend à mon propre piège. De ma faute. Pourquoi j'ai toujours parlé de moi dans mes livres. Maintenant, puisqu'on est mariés, elle veut sa place » (70). D'un autre côté, il sait que l'entreprise est risquée. Il dit alors se trouver devant un dilemme : ou bien il est quitte pour des crises de jalousie interminables et prend le risque qu'Ilse finisse par le quitter; ou bien il écrit leurs quatre vérités et prend (encore) le risque qu'elle le quitte. Ilse lui propose de lire et d'approuver les chapitres au fur et à mesure, ce qui le rassure un peu : « Lu et approuvé, ce sera une édition autorisée » (70). Un pacte est passé entre les époux. Or il est déjà voué à l'échec : Serge sait qu'on ne peut pas écrire sur son présent, qu'on n'y survit pas. Il entre dans l'écriture comme dans la mort, comparant le défi que lui lance sa femme à une demande de mort : « Que je nous fasse hara-kiri, ça qu'elle demande » (70). Comme il croit risquer son couple s'il écrit et s'il s'en abstient, il décide

de se prêter au jeu. C'est en connaissance de cause qu'il accepte le défi lancé par sa femme.

Seulement, Serge hésite. Il demande la permission à sa femme avant d'écrire les premiers épisodes de leur vie conjugale : « Tu aimerais que je raconte notre mariage? Comment ça s'est passé? », ce à quoi elle acquiesce « Mais vas-y! » (72). Puis, plus tard, il lui demande « Si je disais comment on s'était rencontré? » et elle répond « Cela ne me gênerait pas du tout. Qu'est-ce que ça aurait de tellement extraordinaire? » (73). Serge se sent obligé de demander à sa femme la permission avant de se mettre à écrire, et c'est elle qui lui enjoint de le faire. Il lui demande à maintes reprises si elle ne serait pas « gênée » par la mise à nue de leur vie, si elle pourra le « supporter ». Serge n'est pas à l'aise dans cette entreprise d'écriture; sa femme, elle, lui demande seulement « de préciser ses propres réactions » (404-405). Il confesse dans le dernier chapitre de la première partie : « J'hésite, j'avoue. J'ai beau être, dans mes livres, un professionnel de l'impudeur, j'ai mes limites [...] une fois qu'on a franchi les limites, il n'y a plus de bornes. Entre le dicible et l'indicible, où s'arrêter. Plus de frontière » (405).

Serge avance donc lentement dans la rédaction de sa vie conjugale, relatant d'abord des épisodes de son passé qui sont, comme le fait remarquer Ilse, banals (73). Les chapitres qui traitent de la vie du couple constituent le « roman conjugal », titre du troisième chapitre. Ce roman conjugal est composé des chapitres trois, cinq, sept, neuf, onze et treize. Dans les trois premiers chapitres, Serge aborde sa rencontre avec Ilse, la première fois qu'ils ont fait l'amour, leur mariage, leurs relations avec la fille cadette de Serge. Ces chapitres dépeignent le quotidien d'un couple comme tous les autres, qui connaît des hauts et des bas. Le mari, d'origine française, enseigne la littérature à l'université. Il approche la cinquantaine. D'un premier mariage avec une Américaine, il a deux filles, qui ne parlent que l'anglais. Ilse est une jeune femme de vingt-sept ans d'origine autrichienne. Elle est aussi divorcée, mais n'a pas d'enfants. Elle étudie la littérature à l'Université de New York, où elle a rencontré son futur époux, qui était alors son professeur.

Serge raconte ces événements, mais Ilse le reprend sur des détails. Par exemple, lorsqu'il raconte leur première rencontre, elle en corrige la date. Alors qu'il écrit l'avoir rencontrée le 17 mars, Ilse le reprend : « Non, c'était le samedi 18! » (78). Elle rectifie les faits que rapporte son mari et lui impose même d'écrire des épisodes de leur vie qu'il n'a pas encore dévoilés :

Tu m'as mise au défi, tu fais toujours le gros malin : « Tu aimerais que je raconte notre mariage? Comment ça s'est vraiment passé? »

— Et alors?

— Eh bien, RACONTE! (94).

Ilse ramène le *Livre* à elle lorsqu'elle juge que la version de Serge diverge de la sienne ou qu'elle n'en est plus l'unique sujet. Par exemple, après qu'il a écrit l'avortement de son ex-femme dans le neuvième chapitre, Ilse le ramène à l'ordre : « Dis donc, c'est sur Claudia que tu écris ou sur moi? C'est elle, ta femme, ou moi, hein? » (314). Non seulement elle ne veut pas que Serge écrive sur les autres femmes, mais elle exige qu'il parle d'elle comme il a parlé des autres. Elle réclame qu'il entre dans leur intimité conjugale : « J'exige que tu parles aussi de MES avortements » (316). Selon Ilse, Serge doit, par l'écriture, réparer des fautes qu'il aurait commises par le passé :

JE VEUX que tu dises tout ce que tu m'as fait endurer! Si tu ne racontes pas ce que tu m'as infligé en 80 quand je travaillais à l'Express... Et en 83, pendant les fêtes de Noël à Linz, quand tu m'as laissée gisant à Frauenklinik toute seule, pour aller avec ta fille dans la montagne à Spital... (317).

Ilse veut que Serge montre au monde qu'il n'a pas agi correctement avec elle. Dans le onzième chapitre, le narrateur aborde donc les avortements de sa femme qui désire un enfant, alors qu'il n'en veut pas. Elle est tombée enceinte à trois reprises : deux fois, il lui a refusé ces enfants et elle s'est fait avorter; une fois, il lui a permis de garder l'enfant, mais elle a fait une fausse couche. Il écrit ce qu'Ilse lui a demandé, mais celle-ci n'est pas satisfaite de la façon dont il rapporte les événements. Elle lui reproche l'inexactitude du récit : « il y a tant d'erreurs et d'omissions dans ton récit » (402). Serge souligne que ces détails ne sont pas nécessaires à l'écriture d'une fiction puisqu'ils ne changent rien à la

« vérité de ses attitudes », mais Ilse lui répond que ces détails changent la « vérité de leurs rapports » (403). S'ensuit un échange des plus significatifs entre les époux :

Tu me fais rigoler : la vérité de nos rapports! Je ne peux que l'indiquer, l'esquisser, l'esquiver : c'est ça, un roman. Mais la dire, hein? Tu aimerais ça, tu supporterais ça?

— Pourquoi pas? C'est moi qui te l'ai demandé, moi qui t'ai mis au défi. C'est peut-être toi qui as peur...

— Mais, enfin, pas la vérité joliment attifée, élégamment allusive, enrubannée de bons mots : la vérité sans fard, sans slip, sans cache-sexe?

— Il y a longtemps que je t'ai donné le feu vert. C'est toi qui hésites? [...]

— Eh bien, pour être cru, tu aimerais que je parle de tes cuites?

— Je n'ai pas d'objection, tant que tu n'oublies pas de préciser tes propres réactions... (404-405).

Serge s'est fait imposer un nouveau sujet d'écriture qu'il juge dangereux. Il rappelle à sa femme à plusieurs reprises que l'écriture autobiographique est difficilement supportable pour les proches de l'écrivain, mises en garde qui ne réfèrent pas le désir d'Ilse. Celle-ci veut, exige, somme son mari de raconter. Elle le traite de « chiche » (68), lui relance constamment le défi à la figure, le ramène à l'ordre lorsqu'il parle des autres femmes. Ilse tyrannise son mari jusqu'à obtenir ce qu'elle désire. Elle remporte le combat qui se joue dans les cinq premiers chapitres du roman conjugal : Serge dit l'indicible en écrivant le treizième chapitre, « Beuveries ». Il écrit : « Je dois honorer son défi. Ma promesse. Pas drôle d'aller jusqu'au bout de soi. D'accord. On ira jusqu'au bout » (406). Dans ce chapitre qui clôt la première partie du *Livre*, Serge raconte les « cuites » de sa femme. Non seulement il montre au monde entier le désespoir et l'alcoolisme inavoué d'Ilse, mais il avoue la violenter lorsqu'ils se disputent.

Si l'alcoolisme d'Ilse n'est avoué que dans ce treizième chapitre, cette dépendance explique certains comportements de la jeune femme qui sont rapportés tout au long de la première partie du roman, « Absences ». Je reviendrai ici sur les chapitres du roman conjugal afin de brosser le portrait d'Ilse tel qu'il se présente au fil de la lecture et de faire quelques remarques permettant de décrire le lien singulier entre les époux.

Ilse apparaît dans le roman au troisième chapitre. Serge présente d'abord sa femme comme celle qui jugera la valeur littéraire de son manuscrit. Il se dit « anxieux » devant la « sentence » d'Ilse qui n'est pas « une épouse complaisante » (61). Celle-ci juge sévèrement ce qu'il écrit et ne le ménage pas lorsque cela ne lui plait pas. Serge résume : « Elle a l'œil. Elle m'a à l'œil » (62). C'est d'ailleurs en décrivant l'œil, le regard de sa femme que Serge arrive à la décrire. Il la présente comme une femme douce qui s'emporte lorsque les choses ne se déroulent pas comme elle le veut : ses « beaux yeux tranquilles, ronds, marron » (63) s'enflamment soudainement. Jalouse de la place qu'occupent les autres femmes dans le manuscrit de son mari, Ilse « fusille » de la prunelle Serge, ses yeux lui « lancent des éclairs à bout portant » (64). Lorsqu'elle réclame sa place dans l'écriture de son mari, « son œil ne plaisante pas du tout. Elle fait feu de la rétine. Son regard met [Serge] en joue » (68). L'œil « limpide » et « sans l'ombre d'un trouble » (72) de la jeune femme « jette à nouveau des éclairs » (82) lorsqu'elle lit ce que Serge a écrit sur leur première rencontre puisqu'elle s'oppose à la version de son mari.

Alors que le troisième chapitre présente la rencontre de Serge et d'Ilse en mars 1978 à New York, le cinquième chapitre, « L'anneau nuptial », raconte les premiers mois de leur relation : les amants se retrouvent à Paris en juin; Ilse emménage avec Serge à New York en septembre; ils se marient en décembre. Le chapitre débute avec une demande en mariage. Après six mois de vie commune, Serge juge qu'Ilse et lui devraient convoler en justes noces pour perpétuer leur bonheur. Seulement, elle hésite. Les « quelques difficultés et incidents divers » (112) qui se sont produits durant l'été et l'automne devraient les mettre en garde : Serge et elle ne sont peut-être pas faits pour être ensemble. Dans tout le chapitre, le portrait positif que brosse le narrateur de son couple est constamment interrompu par le dialogue des époux qui commentent ce même chapitre. Les remarques d'Ilse amènent son mari à dévoiler leurs querelles : à Paris, durant l'été, il lui aurait fait une scène « d'extrême violence » lorsqu'elle avait voulu le quitter (125); à New York, à l'automne, il aurait fait voler en éclats un verre sur le plancher du salon (117); quelques semaines plus tard, il l'aurait étranglée alors qu'elle lui

disait qu'elle ne voulait plus vivre avec lui (112-113). Serge explique ces comportements violents par sa personnalité passionnelle. Il dit se laisser emporter par le moment présent. Sa femme, regrette-t-il, doit toujours raisonner, réfléchir : « Voilà. Encore une adepte du raisonnable » (127).

Après avoir présenté les débuts de sa vie maritale, Serge aborde sa vie familiale dans le septième chapitre. Celui-ci est centré sur sa cadette, Cathy, une jeune fille inadaptée de 13 ans. Il raconte les premières rencontres de Cathy et d'Ilse, les longues promenades que Serge fait avec sa cadette, leurs rapports père-fille. Dès le cinquième chapitre, on apprend qu'Ilse ne désirait pas d'enfants lorsqu'elle a rencontré Serge. Dans « Suppositoire », elle affirme qu'elle pensait alors que les filles de Serge deviendraient les siennes. Ilse aime beaucoup Cathy, en prend soin. Seulement, elle s'est vite rendu compte qu'elle ne sera jamais la mère de cette enfant, qu'elle ne prendra jamais part aux décisions parentales, bien qu'elle croie qu'elle aurait pu être d'un grand secours. Elle reproche à Serge de n'avoir « aucun sens de vie de famille » (202), d'être un père négligent, voire « monstrueux » (203). Bien que Serge avoue avoir « la fibre paternelle toute distordue » (253), il aime ses filles et les défend lorsque sa femme les insulte de diverses manières (leur reprochant d'être mal élevées ou impolies).

Le neuvième chapitre débute avec un dialogue entre les époux qui discutent du roman. Ilse avoue qu'elle ne voit pas l'enjeu, le sens du livre : « *Every book must make a point. What is your point?* » (250). Elle remarque aussi que son mari parle longuement de Cathy, mais très peu de Renée, sa fille aînée. Serge réfléchit aux raisons qui expliqueraient pourquoi il lui est plus facile de parler de sa cadette, puis de façon générale, il réfléchit à son rôle de père. Il avoue n'avoir jamais voulu d'enfants et affirme que ce sont les femmes qui l'y ont toujours poussé. Sa première femme est tombée enceinte la première fois en 1954, alors qu'ils se fréquentaient. Serge raconte l'avortement de Claudia, qui avait préféré cette solution, bien qu'il ait été alors prêt à l'épouser et à élever l'enfant. À la fin des années 1950, dit-il, elle le menaçait de divorcer s'il ne lui faisait pas un enfant. En 1960, Renée, leur fille aînée, naissait.

Ilse n'apprécie pas du tout le fait que Serge raconte l'avortement de Claudia dans leur *Livre*. Selon elle, le onzième chapitre doit rétablir les choses et raconter ses avortements à elle. Serge écrit donc que quelques mois après leur mariage, Ilse change d'idée : elle veut un enfant bien à elle. Malgré le refus de son mari qu'elle ne parvient à convaincre, elle espère tomber enceinte. Avec une joie triomphante, elle lui annonce en 1980 qu'elle attend un enfant, mais Serge lui demande de se faire avorter. Cet avortement est fait à la hâte et sans précautions, et Ilse doit être hospitalisée. Lorsqu'elle tombe enceinte une deuxième fois, trois ans plus tard, Serge accepte qu'elle garde l'enfant. Elle est folle de joie. Le couple vit un grand bonheur. Serge, Ilse et Cathy se rendent en Autriche pour y fêter les vacances de Noël. Leur premier repas là-bas est merveilleux. Serge est entouré de sa femme et de sa fille cadette, et toutes deux semblent très heureuses. Ce bonheur est de courte durée : le lendemain matin, Ilse se lève en sang. Elle a fait une fausse couche et a perdu l'enfant qu'elle désirait tant. Cette perte est douloureuse pour les époux, mais Ilse ne croit pas que Serge ait été grandement peiné : « Oh, oui, tu as versé quelques larmes, mais il n'a pas duré longtemps ton petit accès! Les émotions ne te coupent pas l'appétit » (355). Elle lui reproche de l'avoir alors laissée seule à l'hôpital pour aller en montagne avec sa fille.

C'est dans la deuxième moitié du treizième chapitre qu'on apprend qu'Ilse a commencé à boire en 1980 après son avortement pour soulager ses douleurs. Puis, elle n'a plus arrêté. « Beuveries » suggère que l'alcoolisme d'Ilse est lié à son désir non réalisé d'avoir des enfants : elle a commencé à boire après son premier avortement. Lorsqu'elle est soule, elle supplie Serge de lui faire des enfants ou elle lui reproche de le lui refuser.

L'alcoolisme d'Ilse est le thème principal de « Beuveries ». Lorsqu'elle est soule, elle devient violente. En français, en anglais ou en allemand, elle insulte Serge et ses filles. Elle fait des crises, provoque son mari de différentes manières, le pousse à bout. Elle aurait même tenté une fois de se défenestrer (428). À jeun, elle est souvent si déprimée que Serge ne sait plus si elle a bu ou non. Il déplore : « notre vie, pas de mot, depuis qu'elle boit, pour la décrire, pire que les paroles déchaînées, les orages d'injures, silences terribles, des après-midi entiers prostrée sur son lit, rigidité catatonique, des heures et des

heures elle dort » (430). Il ne sait plus quoi faire : Ilse a consulté plusieurs spécialistes, a pris des médicaments, a entrepris des thérapies, rien n'y fait. Serge devient lui-même violent et perd patience lorsque sa femme le provoque. Il se confesse : « je la tabasse, maintenant chaque fois qu'elle se soule la gueule » (431). Lorsqu'Ilse est à jeun, elle se désole de son comportement et les époux redeviennent tendres l'un avec l'autre.

Dans la première partie du roman, c'est petit à petit que se dessine le portrait d'Ilse et que le rapport entre les époux apparaît. Dès le cinquième chapitre, des épisodes de violence apparaissent, mais le narrateur relativise toujours leur importance (en passant rapidement à autre chose ou en expliquant qu'il s'est emporté pour des raisons exceptionnelles et valables). On oublie presque la portée de ces gestes. Ce n'est que dans les deux derniers chapitres du roman conjugal que la complexité des rapports entre les époux apparaît. Ceux-ci vivent une relation passionnelle : ils s'emportent, se querellent, se battent parfois. Puis, ils se blottissent tendrement dans les bras l'un de l'autre. Ils divorcent le soir, puis se retrouvent le lendemain matin, s'excusant l'un et l'autre de leurs emportements. Malgré ces disputes, ils ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre. Serge écrit :

Je suis très attaché à ma femme. Elle est très attachée à moi. Ça nous lie. Contre vents et marées du mariage. À la folie. On s'aime. Lorsqu'on veut la même chose essentielle, quand on a le même besoin vital. Dans la tête, dans la poitrine, au ventre. Mais, parfois, on a des désirs absolument antithétiques aux entrailles : alors, on s'étripe. On se hait. Un peu, beaucoup passionnément. À mort (404).

L'expérience d'écriture est une thérapie par laquelle Ilse et Serge extériorisent leurs passions pour s'en soulager. Réconcilier les époux : tel était le dessein du *Livre* qui se veut cathartique. Ce projet d'écriture est révélé dans la deuxième partie du *Livre brisé* : « L'écriture nettoie. Elle décrasse l'existence de ses scories. Nous livrer, mais nous délivrer. Nous voulions purger nos passions pour aider à mieux les vivre. Nous voulions dire l'impureté de notre amour pour l'épurer. Pour mieux nous aimer ensuite » (452).

Si le *Livre* se veut thérapeutique, s'il veut réconcilier les époux, sa rédaction devient elle-même source de conflits. Serge constate : « Comme s'il n'y avait point assez de conflits dans notre existence, la relater en crée d'autres » (220). Ilse et lui se disputent sur

l'exactitude des faits qui y sont relatés. Leurs mémoires s'opposent et se confrontent. Les exemples sont nombreux. Les époux se chicanent parfois sur un moindre détail : une date, un lieu. Parfois, c'est leur version d'un même évènement qui engendre des disputes. Ainsi, Serge se rappelle la première fois où il a fait l'amour avec Ilse comme d'une belle nuit où lui, un homme de 50 ans, avait réussi à séduire une belle jeune femme de 27 ans. Ilse s'en rappelle plutôt comme d'une nuit où il s'est montré « poltron » : il l'avait d'abord laissée dans l'entrée de l'immeuble pour vérifier que son ex, Rachel, n'était pas dans l'appartement, puis, ils auraient fait l'amour dans le petit lit de la chambre d'amis pour que Rachel ne s'en aperçoive pas. Il aurait ensuite renvoyée Ilse chez elle dans un taxi en lui offrant de payer la course alors qu'un « galant homme ou simplement un type correct », dit-elle, l'aurait raccompagnée en taxi jusque chez elle (76-85). Souvent, Ilse reproche à son mari de se « justifier à bon compte » dans son roman, notamment en écrivant qu'il se trouve trop vieux à 60 ans pour élever des enfants, alors qu'à l'époque où il lui disait cela, il n'en avait que 50 (402-403). Serge reconnaît que sa femme a raison. Il conclut que « quand on se raconte, même quand on s'accuse, c'est toujours en fin de compte pour s'excuser » (404).

La critique Martine Chard-Hutchinson propose une analyse des mémoires du *Livre brisé*³⁴. Elle voit dans ce roman la rhétorique de la mémoire dont Jacques Derrida parle au sujet de Paul de Man³⁵. Elle souligne que la mémoire de Serge est typiquement de-manienne puisqu'elle abolit le « passé antérieur³⁶ ». La réticence au passé apparaîtrait

³⁴ Martine Chard-Hutchinson, « Mémoire, réticences et élans : *Le Livre brisé*, Serge Doubrovsky », *op. cit.*

³⁵ Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul De Man*, coll. « La philosophie en effet », Paris : Galilée, 1988.

³⁶ « Car la mémoire dont nous parlons ici n'est pas essentiellement tournée vers le passé, vers un présent passé qui aurait réellement et *antérieurement* existé. Elle séjourne pour les "garder", auprès de traces, mais de traces d'un passé qui n'aura jamais été présent, de traces qui elles-mêmes ne se tiennent jamais dans la forme de la présence et restent toujours, en quelque sorte, à venir, venues de l'avenir, venue du futur. La résurrection, qui est toujours l'élément-même de la "vérité", une différence récurrente entre un présent et sa présence, ne ressuscite pas un passé qui aura été présent, elle engage l'avenir. Cette mémoire qui promet la résurrection d'un "passé antérieur", comme on dit en français pour désigner un temps grammatical, Paul de Man y aura toujours vu une sorte de *formalité*, le lieu même où s'élaborent les fictions et les figures. Si l'on pouvait se permettre une formulation aussi économe qu'injuste, aussi provocante que sommaire, on dirait que pour Paul de Man, grand penseur de

dans « l'utilisation massive et généralisée du présent », mais aussi dans la présentation d'une mémoire qui est définie justement, et paradoxalement, par son absence. Chard-Hutchinson affirme que « le rejet du principe d'antériorité » est « impliqué immanquablement dans cette recherche de la "première fois"³⁷ », soit la recherche des souvenirs liés à la fin de l'Occupation et à la première relation sexuelle.

La mémoire d'Ilse qui s'oppose à celle de Serge représente, selon Chard-Hutchinson, la mémoire traditionnelle et est garante d'une « fiction-vérité, un rempart contre la fiction-mensonge³⁸ ». Ilse vérifie et contredit l'histoire que raconte son mari. Elle s'assure qu'il respecte la temporalité des événements relatés et elle contrôle la véridicité des propos. Sa mémoire est, selon Serge, « impitoyable » (403); lui a « une mémoire épouvantable » (176), « une mémoire de moineau » (204). Et bien qu'il reconnaisse que sa femme a une mémoire « fantastique » (318), il sait que ni lui ni elle ne possèdent la vérité : « La réalité, j'avoue, souvent, quand j'essaie de me la rappeler, j'en retranche. Ma femme en rajoute. Où est le juste milieu » (247).

S'ils se disputent autant, c'est en partie parce que les époux ne veulent pas la même chose du livre. Serge veut écrire un roman; Ilse dit vouloir qu'il écrive le récit authentique de leur vie conjugale, un récit qui rendrait compte de *la* vérité de leurs rapports et où Serge réparerait des fautes passées qu'elle lui reproche. L'affrontement des points de vue est possible par la forme même du *Livre* qui intègre les discussions de Serge et d'Ilse liées au manuscrit. C'est dans ces dialogues et commentaires qu'Ilse contredit son mari, qu'elle lui impose des sujets d'écriture, que les époux se disputent pour savoir qui a raison. On suppose que les discussions du couple se sont déroulées à la suite de la lecture de chaque chapitre et avant la réaction du chapitre suivant. Les commentaires d'Ilse auxquels Serge répond, eux, doivent être faits au fil de la rédaction. Les commentaires et critiques sont

la mémoire, il n'y a que de la mémoire, mais à la lettre un passé n'existe pas. Il n'aura jamais existé au présent, il n'aura jamais été présent, comme le dit Mallarmé du présent lui-même : "...un présent n'existe pas." L'allégation de sa prétendue présence "antérieure", c'est la mémoire et c'est l'origine de toute les allégories. » *Ibid.*, pp. 70-71.

³⁷ Martine Chard-Hutchinson, *op. cit.*, p. 161.

³⁸ *Ibid.*, p. 163.

intégrés au texte et c'est souvent en lien direct avec eux que se décide le sujet de l'écriture.

La rédaction du *Livre* est une source de conflit entre les époux qui veulent tous deux en être le centre. Si Ilse reproche à Serge d'écrire sur les autres femmes dans les deux premiers chapitres, elle lui reproche de trop écrire sur lui dans les chapitres subséquents. Au neuvième chapitre, elle lui avoue ne pas savoir quel sera le but du livre et ne pas en voir le centre. Serge lui répond que le livre est centré sur lui et Ilse s'empresse de lui répondre : « Oui, il y en a même qui diront : beaucoup trop » (249). Le *Livre* est tiraillé entre le récit de Serge et celui du couple. Alternant les chapitres de ces deux récits, la première partie du roman est feuilletée³⁹. J'ai déjà présenté les chapitres qui constituent le roman conjugal. Le récit de Serge, lui, est composé des chapitres un, deux, quatre, six, huit, dix et douze. Ceux-ci narrent les événements de la vie de Serge de la soirée du 7 mai au matin du 9 mai 1985.

Le premier chapitre traite de l'Occupation à partir des souvenirs que le narrateur se remémore le soir du 7 mai à Paris et le matin du 8 mai. Dans le deuxième, il se promène dans les rues parisiennes l'après-midi du 8 mai et tente de se rappeler la première fois où il a fait l'amour. Revenu de sa promenade, Serge narre son début de soirée dans le quatrième chapitre, « Sartre ». Il s'assoit à son bureau : il doit préparer son cours sur cet homme à qui il voue une grande admiration. Avant de se mettre au travail, il se rappelle ses deux rencontres avec Sartre. Puis, il se met au travail. « Fondement », le sixième chapitre, mime l'acte de lecture du narrateur qui pense sa propre vie en lisant *Les mots*. Serge poursuit sa lecture dans le huitième chapitre, « Maîtrise », mais est distrait. Il pense à sa femme qui est en voyage d'affaires en Angleterre et qui ne l'a pas encore appelé. Ilse finit par lui téléphoner et leur conversation est rapportée dans le roman. Au dixième chapitre, « In vino », Serge cesse de travailler et se met à table pour dîner. Il accompagne

³⁹ Terme que Doubrovsky emploie lors d'une émission de télévision pour décrire la construction de son roman. Bernard Pivot, « Qu'est-ce qui ne va pas ? », *Apostrophes*, émission du 13 oct. 1989, Paris : Antenne 2, 1h 23min 45s. Cette émission est disponible en ligne sur le site de la boutique de l'Institut national de l'audiovisuel : <<http://boutique.ina.fr/video/CPB89010283/qu-est-ce-qui-ne-va-pas.fr.html>>, consulté le 10-12-10.

son repas d'une bonne bouteille de vin. De plus en plus ivre, il se laisse emporter par ses pensées. Il se souvient enfin de ce qu'il a fait le jour de la Victoire, mais ne parvient toujours pas à se rappeler la première fois qu'il a fait l'amour. Il pense ensuite à son ex-femme, puis à Sartre. Le dixième chapitre débute le lendemain matin, le 9 mai. Serge se lève et dégrise. Il se met au travail et comme chaque matin, dit-il, il écrit le roman de sa vie. « L'autobiographie de Tartempion » mime la réflexion d'un homme qui écrit son autobiographie en méditant sur cette écriture.

L'oubli est le fil conducteur du récit de Serge, qui ne parvient pas à se souvenir de ses « scènes premières ». Chard-Hutchinson, dont j'ai mentionné le travail plus tôt, remarque que parallèlement à la mémoire amnésique de Serge se trace un « trajet balisé de repères sartriens⁴⁰ ». Serge lit *Les mots*, se réfère à *La nausée*, raconte ses rencontres avec l'homme derrière les livres. La référence à Sartre est de nature récurrente dans « Absences », comme elle l'est dans la vie du narrateur qui affirme : « Ses livres ont jalonné mon existence [...] Ses bouquins m'ont éclairé à mesure, guidé comme des phares [...] Son itinéraire balise mon trajet. Il m'a donné ses lumières » (99). Trois chapitres consécutifs du récit de Serge sont centrés sur Sartre (les chapitres quatre, six et huit). Dans le quatrième chapitre, Serge narre ses deux rencontres avec l'écrivain. À la toute fin du chapitre, il rapporte que lors de leur deuxième rencontre, Sartre l'a comparé à un fils :

La voix de nouveau tremblante, il me dit, au fond, vous êtes un peu mon fils. Quelque chose a chaviré en moi, d'un seul coup, toutes les années, toutes les distances abolies, ma mère qui dit en souriant, *Sartre c'est ton père spirituel*, je l'ai embrassé, j'ai étreint cette vieille chair fripée, ses joues crevassées, les miennes dégoulinantes de larmes (109-110).

Si cela l'a grandement ému, c'est bien parce que Serge reconnaît en Sartre l'homme qui l'a formé intellectuellement, un père, dit-il. Dans le huitième chapitre, il écrit :

Un père, c'est quoi. Quelqu'un qui guide, qui éduque, s'il le faut, vous force. Vous forme par la valeur de l'exemple, par l'exemple de sa valeur [...] Quand j'avais vingt ans, mon père est mort. Sartre a pris sa suite. De loin, à travers ses livres. Le type qui a écrit

⁴⁰ Martine Chard-Hutchinson, *op. cit.*, p. 164.

la Nausée, voilà qui j'aurais voulu être. Ce que j'aurais aimé pouvoir écrire. Un jour. Sous une autre forme. Sartre m'a formé (213).

La mémoire amnésique de Serge se recrée à partir de cette filiation, elle se noue au texte de Sartre, devient une mémoire littéraire, ou selon l'expression de Chard-Hutchinson, une mémoire « simulacre ». Dans le sixième chapitre, Serge lit les trente premières pages des *Mots*, puis s'arrête et relit ces pages en nouant les épisodes de la vie de Sartre à ceux de sa vie. De l'autobiographie sartrienne, on glisse dans l'autobiographie de Serge. Le premier glissement apparaît après que le narrateur a lu que la mère de Sartre voulait une fille. Karl, le grand-père, ne voyait pas d'un bon oeil la façon dont sa fille élevait son petit-fils. Il veillait à ce qu'elle n'en fasse pas un froussard, tout comme le père Doubrovsky qui reprochait à sa femme de trop gâter leur fils. C'est par le mot « poule mouillée » que Serge lie sa vie et celle de l'auteur des *Mots* :

Heureusement, il y a Karl qui veille au grain. Mon grand-père s'agaçait de ma longue chevelure : « C'est un garçon, disait-il à ma mère, tu vas en faire une fille : je ne veux pas que mon petit-fils devienne une poule mouillée ! » Heureusement, il y a mon père, qui m'a à l'oeil. De ses engueulades avec ma mère, rue de l'Arcade, j'ai beau être dans la chambre du fond, l'écho me parvient aux oreilles. Nénette, tu vas en faire une poule mouillée ! (160).

Peu à peu, le narrateur du *Livre brisé* reconstruit son passé. Dans « L'autobiographie de Tartempion », le dernier chapitre du récit de Serge, il y a une réelle réappropriation de l'enfance ou « reconstruction de l'antériorité⁴¹ ». Ce retour aux origines est marqué par le commandement du père Doubrovsky qui ordonnait à son jeune fils : « N'oublie pas d'où tu viens » (399).

En écrivant son autobiographie, Serge tente pour une dernière fois de se réapproprier le *Livre*. Dans le deuxième chapitre, il avouait : « j'ai un cogito béant avec des trous d'être » (43). Au fil du *Livre*, il a tenté de remplir ses trous par Ilse. Son cogito est devenu : « elle pense à moi donc je suis » (218). Dans le douzième chapitre, il tente de reprendre sa vie et son livre en main. Il voudrait bien que son cogito devienne : « j'écris ma vie donc j'ai été » (367).

⁴¹ *Ibid.*, p. 166.

S'il veut se réapproprier le *Livre*, c'est bien parce que la place qu'occupe Ilse dans le roman est de plus en plus centrale au fil des chapitres. Au début du roman conjugal, elle donnait la permission à Serge d'écrire certains épisodes de leur vie; dans les derniers, elle impose les sujets d'écriture. Au fil du livre, Serge se sent de plus en plus dépossédé de sa plume. Au neuvième chapitre, il dit respecter les critiques de sa femme et consent à ce qu'elle jette un « coup d'œil » à son écriture : « Après tout, sur notre vie commune elle a droit de regard. Son avis compte » (251). Or il souligne que « si les personnages commencent à protester contre l'auteur, à se rebeller contre lui, on ne pourra plus écrire » (248) — ce qui nous apparaît, à posteriori, être un présage de la suite du roman. Déjà, deux chapitres plus loin, Serge regrette de ne plus être la seule voix du *Livre* : « Voilà. À mesure que j'avance dans mon livre, que je recule dans ma vie, cela empire. Ma femme s'empare de ma plume. Elle édicte ce que je dois y dire [...] Je ne suis plus maître de mon encre » (315). Dans le treizième chapitre, il est trop tard. Serge déplore : « Mon texte me file soudain entre les doigts. Ma femme le reprend en main » (403).

Dans un article intéressant, Armine Kotin Mortimer remarque qu'Ilse, en réclamant que Serge écrive son livre sur sa vie à elle alors qu'il avait déjà commencé un livre sur sa vie à lui, « brise donc déjà le livre en lui imposant une trajectoire différente⁴² ». Il ajoute : « Mais la cassure qu'elle provoquera pour finir sera bien plus tragique et définitive⁴³. »

La deuxième partie du roman, « Disparition », débute avec l'annonce de la mort d'Ilse. D'emblée, Serge affirme que ce qui a tué sa femme, c'est l'écriture autobiographique : « L'autobiographie est un genre posthume. Elle voulait de nous un récit à vif » (452). Au fil de la lecture, on apprend que quelques semaines avant le décès d'Ilse, Serge lui avait envoyé à Paris le chapitre « Beuveries » alors qu'il se trouvait lui-même à New York. Ils n'avaient pas encore discuté de ce chapitre, Ilse préférait qu'ils en parlent de vive voix lorsqu'elle serait avec lui à New York. Au téléphone, elle lui a

⁴² Armine Kotin Mortimer, « Mort de l'autobiographie dans *Le livre brisé* » dans *Les Temps modernes*, n° 611-612, déc. 2000-janv.-fév. 2001, p. 137.

⁴³ *Ibid.*

seulement dit que ce chapitre était « difficile à digérer » (572). Serge croit et affirme que la lecture de ce chapitre si cru aurait eu raison de sa femme.

La construction de la deuxième partie du roman ressemble à celle de la première : elle comprend deux récits dont les différents épisodes alternent et se confondent parfois. Ce double récit est mis en abîme dans l'écriture, dans les premières pages où le narrateur réfléchit sur la légitimité, voire la possible même d'écrire après la mort de sa femme. Le premier récit, celui que j'appelle le « récit de deuil », raconte les effets de la mort d'Ilse sur Serge. Les séquences de ce récit se présentent de façon chronologique, comme elles se sont réellement déroulées, et sont clairement délimitées dans le temps. En les mettant bout à bout, c'est-à-dire en faisant abstraction des épisodes du deuxième récit qui se lient à elles, qui se confondent avec elles, on lit la vie du narrateur dans les jours qui ont suivi la mort de sa femme.

Novembre 1985 : Serge est à New York, il attend impatiemment son épouse, restée seule en France à la fin de l'été. Quelques jours à peine avant qu'Ilse reçoive le visa lui permettant de rejoindre son époux en Amérique, Serge s'inquiète : sa femme ne lui a pas donné de nouvelles depuis deux ou trois jours. Le 25 novembre, il dépêche à l'appartement d'Ilse son cousin qui habite Paris. Puisque celle-ci ne répond pas à la porte, le cousin de Serge appelle la police, qui fait la macabre découverte. Après qu'il a appris la mort de sa femme par son cousin au téléphone, Serge appelle sa fille Renée, puis sa sœur, Paule, qu'il rejoint le surlendemain à Paris. Ils vont ensemble au commissariat de police, puis au studio qu'Ilse habitait, pour ranger ses affaires. Trois jours après, le 30 novembre, Serge confronte le cadavre de sa femme à la morgue. Puis il doit prendre les arrangements funéraires. Le dimanche suivant, c'est l'enterrement : Serge, Paule et Renée rejoignent la famille d'Ilse et se rendent à la morgue, au crématoire, puis à Bagneux.

Dans le second récit alterné, ce que j'appelle, « le récit d'enquête », Serge tente de trouver les causes de la mort d'Ilse qui lui paraît incompréhensible. Il cherche des indices dans l'appartement d'Ilse qui lui permettraient de comprendre ce qui s'est passé, il demande l'avis de médecins. Mais c'est surtout à partir de ses réflexions que Serge tente

de comprendre la mort de sa femme. Puisqu'on annonce d'abord au veuf qu'il s'agit d'un suicide, il fouille et scrute le passé d'Ilse pour trouver les causes de son suicide. Il narre la vie de sa femme à partir de souvenirs qu'elle lui avait racontés, mais aussi à partir de ses propres souvenirs : les souvenirs des époux se complètent. Les souvenirs sont éclatés en plusieurs morceaux et ceux-ci sont dispersés dans le récit : il est difficile de bien comprendre le déroulement et l'ordre chronologique des événements racontés. Serge se remémore d'abord la dernière conversation téléphonique qu'il a eue avec Ilse, quelques jours plus tôt. Il se rappelle qu'elle lui avait dit être déprimée, ce qui l'amènera à raconter les tentatives de suicide d'Ilse qui reviennent tout au long de « Disparition ». Serge rédige ensuite une courte biographie de sa femme. Il raconte son enfance troublée, sa fausse couche à 19 ans, son incapacité de se trouver un emploi, les multiples agressions dont elle a été victime, etc. Le narrateur décrit ce que sa femme aurait voulu comme vie et son incapacité à réaliser son désir. Elle souhaitait fonder une famille, mais il ne voulait plus d'enfant; elle aurait aimé travailler en France alors que c'est en Amérique qu'on lui offrait de bons emplois; elle aurait voulu écrire en français, mais maîtrisait davantage l'allemand. Serge admet que la vie de sa femme a été difficile, il reconnaît le « tragique » de sa vie. La mort d'Ilse le hante jusqu'à la fin du roman : les vingt dernières pages constituent un monologue coupable et autoaccusateur où la mort d'Ilse est à la fois et tour à tour l'effet de son désespoir, de la négligence de Serge, de l'autofiction.

La mort d'Ilse, selon l'expression de Serge, « brise » le *Livre* (457). Elle rompt le pacte d'écriture puisqu'Ilse n'assure plus son rôle de première lectrice. Elle chamboule le manuscrit. Serge affirme qu'il avait prévu faire suivre le chapitre « Beuveries » des chapitres « Suicides » et « Hymne ». Il écrit : « le dernier [chapitre] j'ai décidé de l'appeler *Hymne* pour célébrer notre hymen je l'écrirai quand elle sera à mes côtés à New York pour resserrer notre vie refermer mon livre [...] pour écrire l'avant-dernier chapitre *Suicides* j'attendrai qu'ELLE RÉPONDE » (476). Les différentes tentatives de suicide d'Ilse et ses effets sur le couple apparaissent dans la deuxième partie du roman. Mais *Hymne* est impossible : le *Livre* ne peut pas être achevé, le motif narratif mis en place par Serge n'est pas complété.

La lutte entre les époux n'est plus possible dans la deuxième partie du roman. Il n'y a plus que Serge pour donner sa version des faits, il n'y a que lui pour décider de ce qu'il écrira ou pas. Au début de « Disparition », il cède à Ilse le *Livre* qu'ils se disputaient depuis les premiers chapitres. Des phrases comme « c'est son livre à elle, plus le tien » (454) et « la fin de ce livre ne peut être que la fin d'Ilse » (460) reviennent et appuient cette idée : le propos du livre devrait maintenant lui être entièrement consacré. Serge se sent totalement dépossédé de son livre. La mort d'Ilse le lui a arraché :

Entre mes mains, mon livre s'est brisé, comme ma vie. Je me suis alors aperçu, avec horreur, que je l'avais écrit à l'envers. Pendant quatre ans j'ai cru raconter, de difficultés en difficultés, le déroulement de notre vie jusqu'à la réconciliation finale. Mon livre, lui, à mon insu, racontait, d'avortements en beuveries, l'avènement de la mort (Prière d'insérer).

1.2 Des signifiants immaitrisables

Dans *Le livre brisé*, l'auteur voulait privilégier une forme narrative qu'il avait déjà expérimentée dans ses romans précédents : dans un cadre spatiotemporel fictif qui représente une journée de vingt-quatre heures de sa vie, il revient sur des épisodes de son passé en les invoquant en tant que souvenirs. Dans un article autocritique, Doubrovsky soutient que les événements qu'il met en scène sont tous tirés de sa propre vie, qu'ils sont vérifiables et que « la part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo journée, qui serve de fourre-tout à la mémoire⁴⁴ ». Selon les termes proposés par Genette, les souvenirs qui appartiennent au passé de l'auteur sont rappelés dans le texte par des analepses dont la portée peut être de quarante ans ou d'une journée⁴⁵. Le cadre narratif fictif permet à Doubrovsky de naviguer entre les différents épisodes de sa vie qu'il juge intéressants et pertinents : « Mes romans sont ma vie triée

⁴⁴ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ L'analepse est un type d'anachronie, soit « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire ». « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment "présent", c'est-à-dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appelons portée de l'anachronie cette distance temporelle ». Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1969, pp. 82-89.

sur le volet. 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 » (365). D'abord présentés comme des moments passés, les souvenirs du narrateur sont réactualisés dans une écriture au présent.

Dès les premières pages, on peut observer différents procédés par lesquels l'auteur glisse du présent du cadre narratif fictif au présent des souvenirs. Le premier paragraphe du roman débute après le réveil du narrateur le 8 mai 1985. Serge raconte que la veille, il a regardé une émission de télévision sur Anne Frank et qu'il a pris une décision (on ne connaîtra cette décision qu'au paragraphe suivant). L'émission l'amène à parler de sa propre expérience d'enfant juif durant l'Occupation :

Des mois et des mois, sans bouger de notre logis. Enfouis dans le pavillon de banlieue, mon père, ma mère, ma sœur et moi, terrés, atterrés, tous quatre. Avec nos quatre hôtes, nos quatre sauveurs. Moins cinq. Dénonciation, lettre anonyme, on passait en chœur à la casserole, cuisine au gaz. Un bruit insolite dans la rue, un chien qui aboie de travers. Au moindre grincement de porte, signal de mort. Chaque matin, on guette le signal de vie. S.O.S., T.S.F., B.B.C. Penchés, hagards, l'oreille tendue. *Ici Londres*, tout bas, pour ne pas qu'on entende, enfin on respire. Notre ration d'espoir pour la journée. L'indicatif est un impératif. Sans lui, on ne pourrait plus vivre. *Les Français parlent aux Français*, tu parles, on jubile. Nos yeux moussent, en mouillent. On se regarde, on va SAVOIR. *Pan-pan-pan-PAN*, comme un gong, ça nous martèle le tympan. J'en deviens marteau. QUAND EST-CE QU'ILS DÉBARQUENT (14).

Jusque-là employé pour faire référence aux gestes et pensées de l'auteur au matin du 8 mai 1985, le présent renvoie alors à des événements qui ont eu lieu 40 ans plus tôt. Entre le présent de la narration et celui qui renvoie aux années 1940 se trouvent plusieurs phrases sans verbes conjugués, puis deux phrases qui méritent qu'on leur porte attention : « Dénonciation, lettre anonyme, on passait en chœur à la casserole, cuisine au gaz. Un bruit insolite dans la rue, un chien qui aboie de travers. » Alors que la première phrase emploie l'imparfait pour décrire une réalité qui appartient à cette époque passée (où la famille était toujours sous la menace d'être découverte), la seconde emploie un présent omnitemporel, soit un présent qui est vrai à toutes les époques (un chien qui aboie de travers risque toujours d'éveiller des soupçons). La narration du souvenir d'enfant glisse d'une narration au passé vers une au présent. De la même façon, à la fin de l'extrait,

l'interrogation que pose Serge (« QUAND EST-CE QU'ILS DÉBARQUENT ») l'amène à parler d'une façon plus générale de la vie de ceux qui se cachaient durant la guerre : « Les messages codés, les communiqués biscornus, les phrases comiques, ce n'est amusant qu'un temps. Après, on rit jaune. On doute. Peut-être des bourdes, toutes les promesses, du vent » (14). Cette réflexion rompt avec le présent du souvenir narré et ramène le texte au matin du 8 mai :

Accoudé à ma table, tout seul dans ma salle à manger. Toute une soirée avec Anne Frank. Ça m'a replongé illico dans l'atmosphère d'époque. Et puis, le débat, avec la gueule ravagée d'Elie Wiesel. *Pour ne pas oublier* : merci, je n'oublie pas. Avec Mme Leignel, déportée. Avec Steiner et les relents de Treblinka. Bien sûr, j'étais tout à fait dans l'ambiance (14).

Le premier paragraphe se termine ainsi. Le présent réfère alors au matin du 8 mai 1985. Puis, le paragraphe suivant débute avec la décision annoncée dès les premières lignes du roman. Cette décision est présentée comme si elle venait tout juste d'être prise par Serge, par l'emploi de l'expression « Du coup ». Le texte reprend alors le soir du 7 mai comme temps présent en faisant référence au matin du 8 mai par l'adverbe « demain » :

Du coup, JE COMMÉMORE. C'est décidé. DEMAIN, J'Y VAIS. Il y aura Mitterrand, la Garde républicaine, les gerbes, les drapeaux, les fanfares, les bataillons, le pas cadencé. Parade sur les Champs-Élysées, un vrai défilé militaire. Général, me voilà. Place de Gaulle, j'y serai. La cérémonie, j'en serai. LA VICTOIRE, ça se célèbre (15).

Dans les premières pages du roman, le récit fait plusieurs va-et-vient entre 1945 et 1985, optant parfois pour une phrase dans un présent onmitemporel qui sert à glisser du présent du récit au présent de l'histoire, parfois pour des marqueurs qui accentuent la rupture temporelle. L'écriture des premiers chapitres reflète la maîtrise d'un auteur qui navigue aisément entre des épisodes d'un passé vécu et un cadre narratif fictif; entre une écriture au passé et une écriture au présent. Après tout, le cadre d'une journée type a été expérimenté dans d'autres romans. La maîtrise de la forme est aussi présente dans une écriture travaillée tant dans son style que dans son jeu sur les caractères mêmes du texte. Doubrovsky joue avec la typographie, ce qui contribue à l'effet de réel du texte. Les mots criés comme ceux qui surgissent et s'imposent à l'esprit du narrateur lors de sa recherche

de souvenirs sont marqués par la majuscule; les paroles entendues et les chuchotements apparaissent en italique. L'auteur aime particulièrement faire valoir la sonorité des signifiants et sa prose s'enrichit de plusieurs jeux de mots qui peuvent donner du fil à retordre au lecteur. Doubrovsky prise la paronomase qui rapproche des mots ayant une prononciation et une graphie similaire, mais dont le sens est différent; l'allitération et l'assonance, qui répètent une voyelle ou une consonne sur plusieurs mots. Cette écriture apparemment associative qui se livre aux jeux phonétiques et sémantiques donne le texte à lire comme une écriture analytique, celle d'un auteur qui reconnaît que « même en voulant dire vrai, on écrit faux. On lit faux » (105).

La construction du roman est complexifiée au troisième chapitre avec le nouveau pacte d'écriture conclu entre le narrateur et sa femme. Le roman conjugal est un deuxième récit qui se greffe au récit de Serge. Il en est presque indépendant : la seule chose qui ne permet pas de lire les chapitres du roman conjugal en sautant ceux du premier récit, c'est que les époux y discutent précisément de ces chapitres. Ilse est souvent en désaccord avec les propos de son mari et sa mémoire « vraie », qui s'oppose à celle de Serge, change quelque peu la fréquence narrative des événements⁴⁶. La recherche de souvenirs perdus de Serge apportait déjà une répétition dans le récit par le piétinement autour des scènes manquantes. En contestant la version des faits de son mari et en corrigeant les souvenirs narrés, Ilse remet aussi de l'avant des événements de l'histoire qui ont déjà été racontés par Serge. Le roman conjugal s'inscrit dans le manuscrit dans un nouveau présent, celui de l'écriture. Quelque peu après l'apparition d'Ilse dans le *Livre*, des passages d'une écriture nouvelle s'insèrent dans le texte. Au cinquième chapitre, Serge narre son souvenir du premier été avec Ilse à Paris dans une écriture dénuée de ponctuation et qui joue avec les blancs du texte :

dès la descente du bateau du train catapulté à Saint-Lazare me précipite vers la
première cabine téléphonique gorge nouée doigts crispés sur l'appareil partie avec
son charter sans laisser d'adresse lui ai donné celle de mon cousin n'en ai pas d'autre

⁴⁶ Genette définit la fréquence comme les « relations de capacités de répétition de l'histoire et celles du récit » (*Ibid.*, p. 78) ou la « capacité de "répétition" des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) » (*Ibid.*, p. 146).

souvent femme varie si elle ne me fait pas signe aucun moyen de aucune idée
 où voix joyeuse de mon cousin *bienvenue à Paris* au fait il y a déjà eu un appel
 pour toi hier soir une jeune femme *elle est descendue* attends une minute à
 l'hôtel de (120).

Cette écriture mime la recherche de souvenirs du narrateur : il s'agit d'une accumulation d'images et d'impressions brutes, de paroles entendues, de brèves réflexions qui se sont attachées aux moments vécus alors remémorés. Le tout ne forme pas une suite continue d'évènements (après tout, il n'y a pas de phrases délimitées, il y a peu de marqueurs et plusieurs verbes manquent), mais l'amalgame des fragments donne l'impression d'être devant une pensée en acte plutôt que devant sa mise en récit travaillée. En plus d'utiliser la majuscule et l'italique, l'auteur emploie des blancs typographiques pour suggérer des silences ou des ruptures de la pensée. Les nombreuses ellipses rejettent le non essentiel pour ne garder que les mots-clés, les signifiants qui ont marqué le narrateur, de la même façon que la mémoire s'attache à certains signifiants. Dans un article où elle montre l'esthétique déconstructionniste du *Livre brisé*, Aurore Chestier remarque que « d'un point de vue visuel, le texte se donne à lire comme un tout morcelé, un ensemble signifiant pulvérisé en une série d'images, ou plus exactement encore, de fragments d'images⁴⁷ ».

Serge, en bon autocritique, explique cette écriture morcelée un peu plus loin dans le roman. Au neuvième chapitre, Ilse lui demande ce que sera le centre de son livre, comment les épisodes se noueront ensemble. L'auteur, qui a d'abord consenti à la demande de sa femme en lui faisant une place dans son écriture, doit maintenant défendre son livre et sa pertinence. La réponse qu'il lui offre décrit tant l'accumulation d'évènements du roman, les chapitres qui appartiennent à différents récits qui s'entrecroisent, que l'écriture fragmentée employée au cinquième chapitre :

Mais pourquoi veux-tu que ça se noue plus visiblement dans un bouquin qui dit une vie, que dans la vie? Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-

⁴⁷ Aurore Chestier, « *Le livre brisé* ou le jeu de l'écriture tendue en miroir » dans *Image & Narrative*, n° 19, nov. 2007, en ligne : <<http://www.imageandnarrative.be/autofiction/chestier.htm>>, consulté le 24-02-10.

coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire! (249).

Ilse ne semble pas satisfaite de cette réponse et renchérit : « Every book must make a point. What is your point? » (250). Elle tire vers elle davantage le livre, dépossède Serge un peu plus de son roman. Reprenant en mains son récit, au chapitre suivant, le narrateur revient sur sa recherche de souvenirs où il l'avait laissée à la fin du deuxième chapitre. Qu'a-t-il fait le jour de la Victoire, où était-il? Quelle était sa première partenaire sexuelle, quand était-ce? Lui revient alors en tête le souvenir du jour de la Victoire :

oui non taisez-vous pas possible on fait silence des rumeurs serait trop beau faut pas y croire on a tellement attendu après si souvent été déçus Grand-Père mon père moi penchés très tôt le matin autour du poste tout bas à cause des voisins pan-pan-PAN coeur qui bat à rompre les tempes martelées *ici Londres* la gorge se crispe soudain le contreplaqué de la T.S.F. explose comme un soleil voix familière lointaine connue reconnue à la seconde *les forces alliées viennent de ÉCLATE débarquer* mon père se redresse Grand-Père se rengorge jamais de ma vie j'ai eu comme ça COUP AU COEUR (284).

Trois séquences du dixième chapitre emploient cette écriture fragmentée : la remémoration du jour de la Victoire, la recherche de la première relation sexuelle et une rencontre de Serge avec lui-même, laquelle se double dans une rencontre fictive avec un Sartre intériorisé. Selon Aurore Chestier, cette écriture fragmentée est liée à l'émiettement d'un sujet-écrivain : « *Le livre brisé* est certes le fruit d'une déchirure, celle de la perte d'un être cher placé au cœur de l'entreprise littéraire, mais avant tout l'œuvre d'une conscience déchirée qui ne parvient pas à se saisir, à s'unifier, pour tenter de se représenter à elle-même⁴⁸. » Dès les premiers chapitres du roman, Serge se présente comme un être divisé : d'abord dans ses prénoms Julien et Serge, ensuite dans son identité de juif athée, il est partagé entre l'Amérique et l'Europe; entre le français de ses parents et l'anglais de ses filles; entre sa vocation d'écrivain, qui rejoint le désir maternel, et son métier d'enseignant, qui satisfaisait son père. Dès les premiers chapitres, le narrateur mène une quête identitaire à travers l'écriture, vise à se ressaisir en tant que sujet, notamment en tentant de se rappeler les grands moments de sa vie qui ont marqué

⁴⁸ *Ibid.*

son histoire personnelle. Or, il se trouverait démuné devant sa mémoire lacunaire, devant le gouffre de ses trous de mémoire : « Troué comme une écumoire. Poreux, vaporeux de la tête. Criblé de vacuités étranges, de viduités pathologiques » (43). Il en viendrait alors à douter de sa propre existence : « Si je songe à moi, un pur rêve. Si j'essaie de me remémorer, je m'invente. Sur pièces, de toutes pièces. JE SUIS UN ÊTRE FICTIF » (306-307). Chestier commente l'écriture morcelée employée dans la recherche de souvenirs ainsi : « L'écriture fragmentaire, par sa forme précaire, reflète parfaitement la dispersion du sujet qui, en proie à une force centrifuge, est disséminé dans la trame du récit et s'y diffracte⁴⁹. » Pour s'appréhender en tant que sujet, Serge se tourne vers le miroir. Or, il ne peut s'apercevoir qu'en fragments, ce que révèle sa rencontre avec son reflet tant dans la forme morcelée de l'écriture que dans l'image même que le miroir renvoie : « à peine entrevue, ma gueule fait naufrage, elle bouge en même temps dans l'autre glace, de l'autre côté de la salle, reflétée, peux pas la fixer, ma trombine se désagrège, la tirelire en pièces détachées, à peine je me campe, ça décampe » (307). Au douzième chapitre, il tente par l'écriture de remédier à ce manque à soi. Il croit alors que la réponse pourrait être l'autobiographie :

Je veux exister COMME MOI. Ressaisir enfin ma VRAIE vie. Au lieu de m'halluciner en personnage, ressusciter ma vraie personne. Ce qui en subsiste. Fragments, débris, détritrus, peu importe : au moins, ce seront de VRAIS restes. Même si l'on n'arrive jamais à faire la synthèse, on peut faire la somme de ses actes. Pas trente-six moyens. Il n'y a qu'un livre de comptes : UNE AUTOBIOGRAPHIE (366-367).

Il se met donc à écrire sa vie dans « L'autobiographie de Tartempion ». Proposant d'abord une courte chronologie de sa vie, il cherche ensuite à étoffer l'histoire de sa vie. Il prend d'abord pour modèle le récit d'enfance de Sartre, mais réalise que « un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part [...] Une enfance est hors récit parce que hors temps » (380). La psychanalyse ne lui a pas non plus permis de resaisir son enfance. Elle a tissé un récit cousu des événements et anecdotes de l'enfance, mais n'a pas ouvert l'accès à sa vérité. En parlant de ses rencontres avec son psychanalyste, il écrit : « Akeret m'a permis de comprendre mon enfance. À sa façon. Il l'a façonnée à sa

⁴⁹ *Ibid.*

manière. Ce n'est pas la seule, voilà le problème. [...] Une enfance peut se mettre à toutes les sauces » (389). Ne pouvant pas décider quel sera son récit d'enfance, il abandonne sa réflexion sur l'autobiographie, qui lui apparaît comme un récit impossible : « D'emblée, mon autobiographie doit dire adieu à mon enfance : Tartempion est un adulte désemparé, face à un enfant introuvable » (401).

Alors que la question de l'autobiographie est irrésolue à la fin du douzième chapitre, la question de la référence se pose en début de treizième chapitre. « Beuveries » s'ouvre sur la critique d'Ilse. Celle-ci reproche à Serge les omissions et altérations de son récit qui changent la « vérité de leurs rapports ». Elle tire le livre à elle et amène finalement Serge à raconter par écrit ses excès d'alcool, les violentes chicanes du couple, le réel indicible qu'il ne se résolvait pas à écrire. La narration débute sur une dispute du couple présentée dans une écriture hachurée de virgules : « *salaud*, qu'elle hurle à tue-tête, je dis, *tu vois que je travaille, fous-moi la paix*, sur le seuil de mon bureau, elle vocifère, *ordure*, je dis, *tais-toi, les voisins vont nous entendre*, forcé, moi aussi je hausse le ton, elle s'époumone, *crapule* » (406). Puis, quelques lignes plus loin, la virgule disparaît : « cercle vicieux ça y est ça tourne en rond on recommence va tourner au vinaigre suis là paisible à ma table de travail me creuse les méninges soudain scène de ménage sans ménagements » (407). Tout le chapitre fait alterner ces deux types d'écriture fragmentée.

« Beuveries » n'est pas le chapitre de Serge, mais bien celui que lui commande sa femme. Serge n'a plus de maîtrise sur le propos du *Livre* et perd, par le même fait, celle de l'écriture. Les signifiants sont alors laissés à eux-mêmes, véritablement, pour la première fois. Ils se lient les uns aux autres dans une longue phrase. Parfois, dans certains passages, la virgule sépare les fragments. Elle invite le lecteur à une courte pause, mais l'amène à lire le fragment suivant, à chercher plus loin le point final qui viendra conclure la phrase. Or, celui-ci ne vient jamais et la lecture est ainsi conduite incessamment d'un fragment à l'autre. La lecture devient lourde, essoufflante et donne au lecteur l'impression d'être dans cette vie qui ne permet pas de souffler, cette lutte étouffante où chacun des époux cherche quelque chose qu'il ne peut pas avoir. Visuellement, la virgule hachure le texte, le découpe violemment en courts segments, le donne à lire comme une longue

phrase déchiquetée. D'autres passages de ce chapitre rejettent totalement la virgule et le lecteur se trouve devant une accumulation étourdissante de mots. Quelques blancs typographiques d'une longueur plus ou moins longue interrompent cette longue phrase. Le texte se présente alors comme une mosaïque de fragments, plus ou moins dense selon les blancs et les alinéas utilisés, donc plus ou moins oppressant à la lecture. On tombe dans « Beuveries » comme dans un tourbillon vertigineux. La divagation poétique suscite une lecture étourdissante, entraîne le lecteur dans une spirale sans fin, comme celle dans laquelle le couple se trouve prisonnier. L'alcoolisme d'Ilse, la violence de Serge, le cercle vicieux dans lequel les époux se trouvent enfermés, se ressent dans cette écriture ininterrompue. L'écriture tire le lecteur dans les profondeurs antagonistes du couple, au cœur de sa tourmente.

Suivant ce chapitre cru, la mort d'Ilse annoncée dans les premières lignes de « Disparition » casse le livre en deux parties et en devient l'entredeux : elle se produit dans un espace hors du récit, soit après « Absences », mais avant « Disparition ». La deuxième partie du roman est indépendante de la première. Il n'y a plus récit de Serge ni de roman conjugal. Il n'y a plus de lectrice pour commenter le manuscrit. L'auteur ne privilégie plus un cadre de vingt-quatre heures, mais les deux séquences narratives de cette partie, le récit de deuil et le récit d'enquête, font écho à la structure du récit de Serge. L'une mime la réflexion d'un homme qui, pendant plusieurs semaines, réactualise ses souvenirs dans le présent de l'écriture : il s'agit de ce que j'appelle « le récit de deuil ». L'autre séquence narrative présente les événements qui se sont produits dans les semaines suivant la mort d'Ilse et qui sont ramenés au texte grâce au récit de deuil : c'est « le récit d'enquête ». Le narrateur cherche alors à comprendre la mort de sa femme qui lui paraît incompréhensible. La mort d'Ilse amène l'auteur à répéter certains souvenirs et joue sur la fréquence du récit. Dans « Disparition », Serge revient sur des épisodes de son passé qu'il a déjà racontés pour les compléter ou les lier à d'autres. Le premier avortement d'Ilse et sa fausse couche en Autriche qui font l'objet du chapitre « Avortements » sont repris dans la deuxième partie du roman dans un ensemble de faits beaucoup plus large qui vise à

donner un portrait général de cette femme, qui met en relation ses avortements, ses échecs, ses tentatives de suicide, son alcoolisme et ses rapports conjugaux.

Alors que dans la première partie du roman, les épisodes du récit de Serge et du roman conjugal font l'objet de chapitres différents, la deuxième partie du roman n'est pas subdivisée en chapitres. Le passage d'un récit à l'autre se fait tantôt avec un changement de paragraphe, tantôt au milieu d'un paragraphe. Les récits progressent parfois à toute vitesse. On passe alors rapidement de l'un à l'autre (de quelques phrases du récit de deuil à quelques phrases du récit d'enquête), à l'instar du narrateur qui émet des hypothèses quant à la mort de sa femme, puis les rejette sans même les vérifier; qui se donne pour coupable de cette mort, puis qui prouve qu'il ne pouvait pas prévenir la triste fin d'Ilse. Parfois, alors que le narrateur se concentre sur son enquête ou se laisse emporter par son deuil, un des deux récits occupe toute l'écriture durant plusieurs pages.

L'écriture fragmentée et la prose bien ponctuée alternent aussi de façon plus ou moins régulière. Au début de « Disparition », lorsqu'il raconte comment il a appris la mort de sa femme, il emploie une prose régulière et purement informative : « Pour moi, ma femme est morte le 25 novembre 1987, entre 6 heures 20 et 6 heures 25, par téléphone. On allait d'un instant à l'autre m'appeler de l'hôpital, me dire qu'elle était sauvée. Je comptais anxieusement les minutes. Mon cousin m'a dit, *c'est fini* » (460-461). Puis quelques lignes plus loin, l'écriture bien pesée laisse place à un déluge de mots qui reprend le délire du mari, tel qu'il l'avait alors vécu : « D'un seul coup, tout se renverse, ma vie chavire, j'ai basculé dans la folie au secours quand on crie on ne sait plus ce qu'on dit j'ai appelé ma fille Renée ma fille que je ne voulais pas maintenant tout ce que j'ai au monde de plus proche de plus chair » (461). Enfin, lorsqu'il raccroche le téléphone, le récit de deuil et l'écriture maîtrisée reprennent le contrôle : « Je me suis raccrochée à ma fille. J'ai raccroché » (462). Le basculement d'une écriture à l'autre est fréquent dans les premières pages de « Disparition », comme si le narrateur oscillait sans cesse entre le désir de maîtriser l'écriture, de s'approprier la mort de sa femme par sa mise en récit, et l'impossibilité de le faire devant la souffrance du deuil. L'écriture devient parfois immaîtrisable : les signifiants vont dans tous les sens et le sujet divague, laisse courir ses

pensées. Les mots, les fragments se heurtent les uns aux autres, comme les idées qui se bousculent dans la tête de Serge, les sentiments qui se succèdent : désespoir, tristesse, colère, incompréhension.

Les dernières pages du roman constituent une longue confession, se présentent comme un monologue coupable qui n'en finit plus. L'écriture en fragments ressasse des signifiants en boucle; elle ne mène nulle part. Le récit ne progresse plus puisque la réflexion du narrateur tourne en rond. Rien n'est ajouté, ce ne sont que les mêmes autoaccusations, les mêmes hypothèses, les mêmes réflexions qui vont et viennent dans le récit. On dégingole dans le trou, dans l'abîme qu'ouvre le livre. La maîtrise de l'écriture apparaît dans les premiers chapitres, puis est perdue petit à petit. Laisse à elle-même dans « Beuveries », l'écriture se termine dans l'abandon le plus total. Les jeux de mots si chers à l'auteur sont aussi abandonnés. Dans son article, Aurore Chestier affirme :

Le lecteur assiste à l'avènement d'un je lyrique, mis à nu et mis à mal, désarmé et blessé à vif par l'expérience de la mort. L'écriture, même si elle est plus laborieuse, se fait plus poétique et abandonne les jeux de mots incessants qui permettaient à l'auteur de se cacher derrière un tourbillon verbal, effleurant et glissant sur les différentes facettes du moi, sans jamais le toucher réellement. Elle nous offre une transcription fidèle et phénoménologique du sujet, des émois de la conscience⁵⁰.

Le livre n'est plus celui de Serge ou d'Ilse. Il a perdu tous ses repères, comme le narrateur qui n'aspire plus qu'à la mort : « JE VEUX DISPARAITRE, TOUT ENTIER, dans la nuit m'engloutir, pas d'extinction lente, tout d'un coup, JE VEUX M'ÉTEINDRE » (607). L'écriture repousse la mort puisque la seule chose qui maintient Serge en vie, c'est cette écriture continue, sans fin. Il doit poursuivre son récit, même s'il n'y a plus rien à dire. Cette nécessité d'écrire est motivée par un fort désir : celui de réparer sa faute par l'écriture. Dans les dernières pages, il s'adresse à Ilse : « si je veux te recréer, je dois t'écrire, tant que je tape à la machine le matin, je te perpétue, face à la fenêtre, aussi longtemps que je rédige, je te recompose, TU ES DEVENUE POÈME » (609). Ne pouvant achever son *Livre*, ayant perdu toute maîtrise sur son propos comme sur son écriture à la suite de la mort de sa femme, Serge l'abandonne sur

⁵⁰ *Ibid.*

les vers d'Hugo. Il reproduit intégralement le poème pour Léopoldine. Armine Kotin Mortimer écrit : « “Demain, dès l’aube”, nous parle de l’enfant qu’Ilse n’a jamais pu avoir et de la femme-enfant que Serge a perdue, tout en rappelant les souvenirs de jeunesse du héros (lectures dramatiques de Hugo et d’autres poètes), souvenirs dont la perte était précisément le thème du chapitre d’ouverture, “Trou de mémoire”⁵¹ ». Ce poème, qui reprend une journée de la vie du poète, fait écho au projet initial du *Livre*, qui voulait rendre compte d'une vie entière dans le cadre d'une journée type. Il rejoint aussi son propos par le désir d'immortaliser dans la poésie l'être aimé perdu. Il devient l'épithète du *Livre*, qui sera le tombeau d'Ilse.

1.3 Une réception problématique

Lecteurs et critiques sont choqués par la mort d'Ilse. Certains accusent Doubrovsky d'avoir mené sa femme au suicide. Sur un plateau de télévision, Bernard Pivot questionne l'auteur : « Par amour de la littérature, par amour de SA littérature, un écrivain a-t-il le droit de désespérer son conjoint et peut-être de l'amener au suicide?⁵² » Dans sa critique, Jacqueline Piater reconnaît la richesse du texte littéraire, mais pose un doute sur la responsabilité de l'écrivain dans la mort de sa femme : « On est ce bourreau qui refuse à sa femme l'enfant qu'elle souhaite, cet écrivain qui se préfère à quiconque et soumet complaisamment à sa compagne le texte, demandé par elle et qui va peut-être la tuer⁵³. » D'autres compatissent avec Doubrovsky. Alors que Pivot insiste sur la faute de l'auteur (« Une œuvre littéraire si belle soit-elle peut-elle se payer de la vie d'une personne? »), Valérie Rodrigue et Catherine Dolto-Tolich, deux autres invitées de l'émission, portent secours à Doubrovsky. Celle-ci souligne qu'Ilse était profondément déprimée, qu'il faut considérer son histoire, et celle-là affirme que les alcooliques et les drogués décident de

⁵¹ Armine Kotin Mortimer, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », publié sur *Fabula*, 2007, en ligne : <<http://www.fabula.org/colloques/document666.php>>, consulté le 24-02-10.

⁵² Bernard Pivot, « Qu'est-ce qui ne va pas ? », *op. cit.*

⁵³ Jacqueline Piater, « Le livre monstre de Serge Doubrovsky » dans *Le Monde*, 8 sept. 1989, pp. 15-18.

leur vie : on ne peut pas se dire responsable de leur mort⁵⁴. Aliette Armel, elle, reconnaît le tragique de l'histoire, de cette entreprise leirisienne, ce à quoi fait référence le titre de sa critique : « La tragédie du torero⁵⁵ ». De son côté, Pascal Bruckner considère cette mort avec une certaine amertume : « Rarement auteur aura fait saisir, à son insu peut-être, la vraie monstruosité de l'écriture qui dévore et tue tout ce qu'elle touche [...] On eût excusé Serge Doubrovsky de sa maladresse, on ne lui pardonnera pas son immense talent⁵⁶. »

Si la mort d'Ilse choque les lecteurs, c'est bien parce qu'elle semble être une conséquence du caractère autobiographique du manuscrit de Serge, ce que le narrateur affirme d'emblée en annonçant la mort de sa femme au début de « Disparition ». Ilse n'aurait pas supporté la lecture du *Livre* qui met à nu ses échecs, son alcoolisme, ses difficiles rapports conjugaux. Francis Guèvremont remarque que « pour que le lecteur puisse en arriver à cette conclusion, il faut qu'il ait déjà décidé que, autofiction ou pas, Ilse et le narrateur sont des personnes réelles [...] Il faut que le lecteur soit déjà certain que, impossibilité du sujet ou non, *Le Livre brisé* raconte une histoire vraie⁵⁷ ».

Pourtant, le récit s'avoue fictif. Dans sa définition même, l'autofiction proclame la relativité de tout récit subjectif et l'inexistence d'une vérité absolue. *Le livre brisé* réitère sa nature fictionnelle, porte la mention « roman » en sous-titre et parle d'Ilse comme d'un personnage (83, 250). Le narrateur se donne lui-même comme être fictif. La divergence des points de vue et la faillibilité de la mémoire mise de l'avant dans la recherche de

⁵⁴ Propos tenus dans le cadre de l'émission de Bernard Pivot « Qu'est-ce qui ne va pas? », *op. cit.*

⁵⁵ Aliette Armel, « La tragédie du torero » dans *le Magazine Littéraire*, sept. 1989, p. 80. Leiris soutient que l'autobiographe prend dans l'écriture un risque réel, qu'il compare à celui que prend le torero lors de la corrida : « Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen — grossier sans doute, mais qu'il livre à d'autres en espérant le voir amender — d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire. » Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » dans *L'âge d'homme*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1939, p. 10.

⁵⁶ Pascal Bruckner, « L'Insoutenable confession de Serge Doubrovsky. Tout nu, tout cru. » dans *Le Nouvel Observateur*, 14-20 sept. 1989, p. 79.

⁵⁷ Francis Guèvremont, *op. cit.*, p. 35.

souvenirs comme dans la confrontation des versions devraient aussi prévenir l'adhésion naïve du lecteur. On est pourtant tenté de lire *Le livre brisé* comme une autobiographie, ce que montrent les réactions ayant entouré sa publication. La question à laquelle on ne peut échapper est alors celle-ci : pourquoi cette lecture référentielle? Selon Lejeune, celle-ci est inévitable. Malgré le pacte nouveau et contradictoire que propose le récit autofictionnel, sa lecture est la même que celle de l'autobiographie : « Le problème de ce genre de textes est que le lecteur, averti de cet "écart", n'a aucun moyen de le mesurer [...] faute de point de comparaison ou d'information extérieure, son livre finira par être lu comme une autobiographie classique⁵⁸ ». Dans un colloque sur l'autofiction, Anne Strasser va dans le même sens que Lejeune en affirmant :

L'inscription du nom propre conditionne la lecture : elle scelle le pacte autobiographique, mais aussi le pacte référentiel. Le lecteur s'attend à lire des événements qui ont leur référent dans la réalité. Il y a là une idée forte, à savoir que l'auteur doit être sincère et authentique et avoir vécu ce qu'il raconte, s'il s'est engagé sous son nom⁵⁹.

Dans le cas particulier du *Livre brisé*, Ilse invite le lecteur à adopter une lecture référentielle. La première lectrice est incapable d'entrer dans l'univers autofictionnel, ce que souligne très tôt le narrateur :

Je montre à ma femme le début de mon roman. Je le lui soumets, parce que j'ai confiance en elle. Dans son jugement. Je la méjuge. Moi, je me situe d'emblée sur les hauteurs éthérées, je parle littérature. Elle, elle est terre à terre. Mon personnage, elle s'en fiche. Elle en veut à ma personne. J'ai beau m'abriter derrière mes fictions, elle cherche les réalités, la petite bête (83).

Voulant une transcription fidèle de la réalité, Ilse corrige et précise les faits relatés par son mari et invite le lecteur à lire le livre comme une autobiographie, certes inexacte, mais véridique. Le pacte d'écriture passé entre les époux se superpose au pacte autofictionnel. L'écriture romanesque des premiers chapitres semble peu à peu laisser

⁵⁸ Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie? » dans J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, coll. « Confluents Psychanalytiques », Paris : Les Belles Lettres, 1988, pp. 80-81.

⁵⁹ Anne Strasser, « De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi » dans *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*, en ligne : <http://presses.univ-lyon2.fr/files/AnneStrasser_1.pdf>, consulté le 24-02-10.

place à une autobiographie. Vers la fin de la première partie, Serge décide d'écrire son autobiographie, mais se bute à l'impossibilité de donner son récit d'enfance. Alors que la question même du genre du *Livre* est restée en suspens, l'intensité dramatique de « Beuveries » crée un effet de réel si troublant qu'on ne doute pas que les événements qui y sont rapportés aient eu lieu. Dans la deuxième partie du roman, l'auteur abandonne le cadre fictif d'une journée type et on se trouve devant ce que Hélène Jacomard appelle une « autobiographie à chaud⁶⁰ ». On ne met pas en doute que la mort d'Ilse ait réellement eu lieu, dans les circonstances que présente le narrateur, et on accepte que Serge confesse qu'il a tué sa femme par son écriture. Avec la mort d'Ilse, l'autobiographie semble rattraper pour de bon l'autofiction dans ce texte.

Guèvremont remarque que « tout le travail de l'auteur consiste à faire croire au lecteur le contraire de ce que le narrateur lui propose de croire⁶¹ ». Le récit se donne pour fictif, pourtant, on croit qu'Ilse Doubrovsky, dont on ne remet jamais en doute l'existence réelle, comme on ne remet pas en doute le fait qu'elle était seule à Paris et qu'elle a bu une bouteille de vodka, s'est tuée à la suite de sa lecture. Faisant de la confusion mimétique l'enjeu central du *Livre brisé*, Armine Kotin Mortimer va dans le même sens en affirmant que la tentation référentielle est programmée par le texte⁶². C'est le récit même qui fait croire que la mort d'Ilse est une conséquence réelle de l'autofiction, que cette triste coïncidence n'en est pas une. L'enquête de Serge présentée dans « Disparition » invite le lecteur à entrer dans un jeu où il doit trouver une vérité : comment et pourquoi Ilse est-elle morte? Comme le roman à énigme, le *Livre* joue sur le savoir respectif des diverses personnes impliquées dans le récit. Dans une analyse du roman policier, Yves Reuter souligne que, dans le roman à énigme, « le savoir est fondamental puisqu'il est le lieu d'affrontement entre enquêteur et coupable, auteur et

⁶⁰ Hélène Jacomard, « Que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky ? » dans *Littérature*, n° 92, déc. 1993, p. 9. L'expression « autobiographie à chaud » est elle-même empruntée au *Livre brisé* et apparaît à la page 88.

⁶¹ Francis Guèvremont, *op. cit.*, p. 36.

⁶² Armine Kotin Mortimer, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », *op. cit.*

lecteur. Il est l'enjeu de leur joute et du plaisir de la lecture⁶³ ». Le récit accumule les indices et l'histoire du crime devient un puzzle que l'enquêteur et le lecteur doivent compléter.

Le récit d'enquête du *Livre brisé* se construit autour de questions fondamentales qui se spécifient au fur et à mesure que l'enquête progresse. Serge se demande d'abord ce qui a mené sa femme au suicide. Puis, ayant appris qu'elle est morte d'une absorption massive d'alcool sur mélange médicamenteux, il se demande si les médecins qu'elle a consultés dans les semaines précédant son décès ont commis une erreur médicale ou ont négligé de lui donner certains soins. Enfin, il se demande pourquoi Ilse a bu, malgré le fait que les médecins le lui aient proscrit, et d'où lui vient ce besoin de boire. Dans le cadre de son enquête, il rencontre des policiers, interroge des médecins, des amis d'Ilse. Il fouille le studio où elle a été retrouvée sans vie, reconstitue la « scène de crime », scrute le passé de sa femme à la recherche de réponses pouvant expliquer ce geste qui lui paraît incompréhensible.

L'enquête conduit Serge à confesser ce qu'il croit être son crime. Non seulement il n'a pas protégé sa femme d'elle-même en ne cherchant pas à résoudre son problème d'alcoolisme et en la laissant seule en France, mais il lui a envoyé « Beuveries » à Paris, un chapitre cru qui l'a mis face à son alcoolisme. Il fait de l'autobiographie l'arme du crime et de l'écrivain, le coupable. S'il avait affirmé d'emblée dans les premières pages de « Disparition » que son manuscrit avait tué Ilse, il en fait alors l'ultime réponse à une enquête qui se veut rationnelle et menée avec soin. Or un doute persiste : « peut-être je fabule, je monte ma plume en épingle pour mieux me percer le cœur, sans doute j'exagère l'importance de mes pages » (574). Le narrateur reconnaît que le suicide ne peut pas s'expliquer, qu'il est l'effet de plusieurs causes : « TOUT EST RENCONTRE [...] TOUT EST LOGIQUE » (576). Pourtant, les trente dernières pages reviennent sur les fautes de chacun des époux et cette conclusion selon laquelle il n'y a pas de coupable à rechercher ne met pas un point final à l'enquête. Jusqu'aux dernières pages du roman,

⁶³ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 42.

les fautes vont et viennent entre mari et femme dans un délire où les associations de mots chassent l'enquête « méthodique ». Ilse est morte de son écriture; il se meurt de sa mort à elle. Il n'a pas su l'aimer; sa demande d'amour était infinie. Elle voulait être la seule femme de sa vie; il ne pensait qu'à lui-même. Le coupable est victime et la victime est coupable : « VICTIME D'ELLE-MÊME MOI DE MOI ELLE DE MOI MOI D'ELLE » (577). *Le livre brisé* diffère alors d'un roman policier puisque l'énigme du départ n'est pas résolue : il ne désigne pas le coupable, la faute ne s'attache pas à un individu, mais va de l'un à l'autre des époux. Et si dans un roman policier l'enquêteur confirme ou infirme l'intuition du lecteur, le lecteur de Doubrovsky doit choisir quelle sera « sa » vérité.

Dès les premières pages de « Disparition », le lecteur est amené à juger de la possibilité et de la légitimité même du récit. S'adressant au lecteur, Serge demande : « Comment vouloir faire, de la mort de sa femme, littérature. D'une mort à chaud, d'une mort à vif. Un mois après jour pour jour. Choisir des mots, équilibrer des phrases, distribuer des paragraphes, là où il n'y a qu'horreur informe. À la limite, trafic de sang. Monstrueux. À la limite, sacrilège » (459). S'il affirme qu'il devrait peut-être cesser d'écrire, laisser le livre inachevé puisque « la seule parole de la mort est le silence » (459), Serge décide tout de même de terminer son roman. Il défend son projet, expose au lecteur les raisons pour lesquelles il ne peut se réduire au silence, mais croit devoir écrire. Selon lui, l'écrivain doit terminer son travail sur les signifiants. S'il a choisi pour matériel textuel sa propre vie, il n'a pas d'autres choix que de se soumettre à elle : « Si l'on décide d'écrire sa vie, la vie décide de ce qu'on écrit. L'enchaînement des épisodes, suite et fin, le récit ne nous appartient plus » (460). Serge dit devoir poursuivre son travail d'écriture, sinon sa femme aurait donné sa vie à une œuvre qui ne verrait jamais le jour. Il se propose comme celui qui veillera aux volontés d'Ilse, qui n'a pas d'autres choix que de poursuivre le roman auquel sa femme avait tout donné : « Je n'y puis rien. Pour faire ce livre, ma femme m'avait fait don de soi, elle avait dédié sa vie à l'écriture [...] D'un seul coup, elle m'assène sa mort. Je n'ai pas le choix. Je suis son exécuteur testamentaire. Je respecte ses dernières volontés » (459). Dès ces premières

pages de « Disparition », le lecteur est invité à juger de la moralité de l'entreprise d'un auteur qui écrit malgré la mort de sa femme et bien que cette mort aurait été causée précisément par son écriture. Il peut alors choisir d'arrêter sa lecture s'il juge l'entreprise trop immorale. S'il la poursuit, il est amené par le récit à juger de la culpabilité de Serge dans la mort d'Ilse, du rôle de l'autofiction dans cette mort réelle.

Entrer dans le jeu que propose le livre est une chose facile si l'on tient compte de la polémique ayant entouré la publication du *Livre-monstre* (mots qui apparaissent sur la bande publicitaire entourant le roman). Si le lecteur adhère à la demande du texte, s'il accepte de juger le *Livre* et Serge, c'est bien parce qu'il a été témoin de toute l'affaire. Il a lu les mêmes pages crues qui auraient tué Ilse. Il a été témoin de l'élaboration du roman, de son écriture, ses remaniements; il a été au coeur de la tourmente du couple, a vu la détresse des époux. Il se sent concerné par cette histoire tragique qu'il considère vraie, vécue. Tout cela est lié à ce que Mortimer appelle un « tourniquet du livre » : « la référence à la réalité de la mort d'Ilse est fictionnalisée non par un quelconque intertexte identifiable, comme dans le roman antérieur, mais par le texte même du roman⁶⁴ ». Représentant son écriture, sa lecture, ses effets sur les personnages et problématisant son rapport à la référence, le texte se replie sur lui-même. L'écriture ne rapporte pas seulement la mort d'Ilse, il s'en fait cause, puis montre comment même il l'aurait causée.

Si le lecteur peut refermer le livre en adoptant la thèse de Serge (l'autobiographie a tué Ilse), une deuxième lecture le met en garde contre une adéquation entre l'histoire vécue et celle racontée. Des passages sur lesquels il est peut-être passé rapidement lors de sa première lecture le frappent alors : la mort d'Ilse semble annoncée dans la première partie du roman. Des phrases ont l'air d'anticiper le triste dénouement du roman conjugal : « Inutile de lui expliquer que, justement, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre » (69); « Elle qui m'enterrera, pas l'inverse. Elle m'épargnera ses funérailles » (221). Fait qui paraît aussi étrange : Serge est anxieux lorsque sa femme est en retard. Il s'inquiète beaucoup lorsqu'il attend l'appel de sa femme, en voyage d'affaires

⁶⁴ Armine Kotin Mortimer, « Mort de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 150.

à Londres : « À force de fixer les ténèbres, je broie du noir. Pourvu qu'il ne soit rien arrivé » (217). De son côté, Ilse a de mauvais présages concernant le futur de son couple, ce pour quoi elle hésite à emménager avec Serge, puis à se marier avec lui : « j'avais, à l'égard de nos rapports, une sorte d'angoisse, une espèce de prémonition » (126). Serge met en garde Ilse : l'écriture tue. Ces mises en garde sont fréquemment répétées dans la première partie du roman, mais Ilse ne démord pas. Sa demande est alors comparée à une invitation au suicide : « Épouse-suicide, femme-kamikaze. Que je nous fasse hara-kiri, ça qu'elle demande » (70). Selon Hélène Jaccomard, ces phrases qui paraissent morbides à la deuxième lecture pourraient découler du style de l'auteur, qui écrit dans le cauchemar ouvrant *Fils* : « je t'ai tuée. Hier soir, toute la nuit, ce matin, dans une sanglante agonie de moi-même. Exsangue, je gis. À mes côtés, immobile, muet, ton cadavre⁶⁵ ». Mais les prémonitions de mort du *Livre brisé* auraient aussi pu être ajoutées par Doubrovsky après la mort d'Ilse. Cela est possible : entre la mort d'Ilse et la publication du roman, il s'est écoulé plus d'un an.

La tension et le suspense augmentent dans les derniers chapitres de « Absences ». On apprend d'abord les avortements d'Ilse dans le onzième chapitre, puis ses beuveries et les disputes violentes du couple dans le treizième. Le suicide d'Ilse s'insère habilement dans la montée de la violence, en est à l'apogée. D'ailleurs, dans la deuxième partie du roman, Serge indique qu'il avait prévu faire suivre « Beuveries » par un chapitre qui porterait sur les tentatives de suicide d'Ilse. Il apparaît alors légitime que le lecteur se pose la question de la causalité ou de la finalité de l'écriture, ce que souligne Armine Kotin Mortimer :

La préfiguration de la mort d'Ilse dans la première partie peut représenter un bon procédé romanesque pour l'auteur réel Serge Doubrovsky, ou bien une ironie tragique pour Serge l'écrivain. Si l'on s'en tient à une causalité simple, Ilse boit parce qu'elle est malheureuse, elle est malheureuse parce qu'elle n'a pas d'enfant : mais dans ce livre brisé, ne boit-elle pas parce qu'elle doit mourir quelques pages plus loin? L'écriture fait que le lecteur est incapable de trancher entre causalité et finalités : elle affirme ici le

⁶⁵ Cité par Hélène Jaccomard dans « Que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky ? », *op. cit.*, p. 41.

pouvoir démoniaque qu'elle possède de plonger le lecteur dans une incertitude radicale quant à l'illusion mimétique⁶⁶.

La critique soutient que le livre assigne une tâche au lecteur : choisir quelle sera le genre qu'il confère au texte, roman ou autobiographie, ce qui déterminera sa lecture⁶⁷. Si, comme le souligne Jaccocard, le texte accule le lecteur « à se muer en pseudo-détective d'une autobiographie policière, en pseudo-juge d'une autobiographie-procès⁶⁸ », il lui demande d'abord de choisir quelle sera sa lecture : la lecture référentielle adoptée par Ilse ou la lecture romanesque en accord avec la mention « roman » sur la page couverture.

Plusieurs critiques voient en l'illusion mimétique l'enjeu central du *Livre brisé*. Dans sa thèse de doctorat, Mélikah Abdelmoumen écrit : « *Le Livre brisé* semble mettre en scène ce qui se passe lorsque le lecteur d'autofiction, pris dans le piège mimétique, perd pied et (se) projette jusqu'à s'imaginer passant de l'autre côté de l'écran qu'est le livre, ce simulacre écrit par un autre⁶⁹. » Ilse représenterait la lectrice qui n'a pas su jouer le jeu de l'autofiction. Selon Abdelmoumen, les critiques sévères de l'œuvre découlent de « la difficulté de distinguer la *représentation* d'une confusion des limites et une *réelle* confusion des limites⁷⁰ ». Après tout, comme le souligne Francis Guèvremont, même si la véritable Ilse Doubrovsky est morte dans les mêmes circonstances et pour les mêmes raisons que le personnage de son mari, ce n'est qu'un personnage qui meurt selon la logique mise en place par le récit qui se dit fictif⁷¹. La mort extratextuelle n'est qu'une triste et sinistre coïncidence. Guèvremont conclut que *Le livre brisé* montre que « le lien

⁶⁶ Armine Kotin Mortimer, « Mort de l'autobiographie », *op. cit.*, pp. 146-147.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁸ Hélène Jaccocard, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁹ Mélikah Abdelmoumen, *L'un contre l'autre : La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky*, thèse de doctorat de l'Université de Montréal, sous la direction de G. Dupuis et L. Gauvin, Montréal, 2009.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Francis Guèvremont, *op. cit.*, p. 36.

entre la littérature et l'expérience vécue se resserre parfois, au point que la différence entre l'un et l'autre disparaisse presque⁷² ».

⁷² *Ibid.*

CHAPITRE 2

LE LIVRE-ARME, LE ROMANCIER-ASSASSIN ET L'ÉCRITURE-FAUTE

L'étude des tensions du *Livre brisé* nous a permis de mieux comprendre la construction du récit, son écriture et le fonctionnement de ce texte autofictionnel en mettant en lumière les grands enjeux du livre : quel sera le centre du roman, comment s'écrira-t-il et pour quelle lecture, référentielle ou romanesque, le lecteur optera-t-il?

Au passage, nous avons constaté que la culpabilité est un registre récurrent dans cette œuvre : elle apparaît dans les premiers chapitres, alors que Serge se dit coupable d'être resté caché lors de la Deuxième Guerre mondiale, puis revient avec force dans la deuxième partie du roman, où le narrateur se dit responsable de la mort de sa femme et invite le lecteur à le juger. La culpabilité donne sa tonalité à cette écriture et crée des effets de lecture particuliers. Cette deuxième partie du mémoire étudiera cet affect en retrouvant les passages où il se manifeste et fait retour. Elle analysera l'écriture qui met en acte la culpabilité, notamment en s'attachant aux représentations par lesquelles elle s'inscrit dans le texte. Puis, elle mettra en rapport la culpabilité et la faute que Serge revendique (avoir mené sa femme au suicide par son écriture).

2.1 Écrire sa faute

La psychanalyse occupe une place centrale dans *Fils*, que Doubrovsky désigne comme « self-roman » et « auto-analyse »⁷³. Une séance d'analyse est placée au centre de ce roman, qui lui, se construit comme un monologue de l'écrivain-analysant, parfois interrompu par les questions d'un analyste intériorisé. Bien que dans ce premier roman, la

⁷³ Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*. Cité par Jean-François Chiantaretto dans *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Paris : Champ Vallon, 1995, p. 161.

place de la psychanalyse soit manifeste, sa place au sein du *Livre brisé* est incontestable. Comme on l'a vu plus tôt, la première partie du roman porte sur la mémoire lacunaire. En rassemblant des fragments de souvenirs et en cherchant à trouver derrière une scène remémorée une autre qui lui serait antérieure, le narrateur construit un puzzle dont la pièce manquante serait un moment qui l'a particulièrement marqué, qui l'a constitué en tant que sujet, et qui est à la fois la libération de la France en 1945 et sa première relation sexuelle. Le phénomène de l'oubli est fortement lié à la psychanalyse : les premières théories freudiennes cherchaient à faire surgir à la conscience une scène traumatique oubliée à laquelle se rapportaient des symptômes hystériques. C'est dans l'expérience de la parole que cette scène était retrouvée et reproduite. L'analyste invitait l'analysant à se remémorer et ramenait son attention sur la scène où le symptôme était apparu. La reproduction de la scène pouvait apporter un soulagement temporaire des symptômes, bien qu'on cherchât surtout un gain de compréhension. L'écriture de Doubrovsky mime l'association libre du patient en analyse qui cherche à retrouver des scènes qui l'ont marqué. Or, selon Serge, l'écriture dépasse l'expérience, car si l'expérience de la parole apporte un soulagement temporaire des maux, l'écriture permet d'inscrire notre vie, de lui faire prendre sens : « Cette existence, qu'on a vécue dans le désordre, l'imprévu, l'agitation, secouée d'incontrôlables hasards, étirée à l'infini flasque des jours, bornée d'horizons fluctuants, la voilà, soudain, dense, compacte, cohérente, en un mot, mise au net : noir sur blanc » (370).

Né dans une famille juive et ayant vécu son enfance dans un pays occupé par le régime nazi, Serge donne une place importante à l'histoire juive dans l'écriture de sa vie et revendique sa propre identité juive, et ce, bien qu'il se dise souvent faux juif ou demi-juif. Le premier chapitre est presque entièrement consacré à la vie sous l'Occupation, puis les chapitres six, huit et dix, ainsi que plusieurs passages de « Disparition » traitent plus ou moins longuement de la guerre et de la vie des Juifs. Serge évoque les mois qui ont précédé la capitulation de la France aux mains des Allemands et la division du pays qui suscitait des « bons » et des « mauvais » Français. Il se rappelle l'étoile jaune qu'il devait porter et la crainte constante d'être au mauvais endroit : « Si je marche sur le bon trottoir,

en cas de rafle, je me trotte. Si je suis du mauvais côté, adieu, bonsoir, la flicaille, les gendarmes, agents capteurs, tout Vichy vous fait monter dans les cars de police-secours » (286). Il raconte la fuite de sa famille, les privations de la guerre, une vie d'imposture où on guettait les signaux de mort et on restait suspendu à la radio dans l'attente de bonnes nouvelles. De la guerre, il reste aussi le souvenir des millions de morts, de Drancy, d'Auschwitz, des fours crématoires : ce sont là autant de signifiants qui font retour dans le texte. Les origines des parents ne sont pas oubliées : la misère de la jeunesse du père dans un ghetto d'Ukraine et son travail acharné pour se faire une place dans le milieu ouvrier français reviennent dans le roman. Le narrateur mentionne à deux reprises que son père, enfant, a dû voler pour se nourrir : « Le ghetto, pas du gâteau : mon père, il a crevé de faim. Fallu qu'il vole. En descendant par la cheminée de l'épicier » (165); « Mon père, il a tellement crevé de faim, dans son ghetto d'Ukraine, qu'il descendait parfois par le toit de l'épicier pour voler du pain » (399). Ainsi, dans l'écriture, Serge respecte le commandement de son père : « *N'oublie pas d'où tu viens* » (399).

Dans un ouvrage qui s'interroge sur la nature et l'intensité du rapport entre la judéité d'un écrivain et sa pratique littéraire, Clara Lévy remarque plusieurs caractéristiques communes aux oeuvres de son corpus, qui se veut être un inventaire exhaustif des textes littéraires français écrits entre 1945 et 1980 dans lesquelles les auteurs revendiquent leur appartenance juive⁷⁴. Elle souligne notamment le culte de l'origine présent chez ces écrivains (l'évocation du pays d'origine ou de celui des parents, de la vie au ghetto, de la communauté et de la famille d'origine). Elle s'attarde longuement au devoir de mémoire mis de l'avant par ces oeuvres qui présentent une « volonté assez généralisée d'insérer les épisodes racontés au sein d'un mouvement historique plus large⁷⁵ ». En racontant leur

⁷⁴ Ainsi, le corpus de Lévy inclut 59 auteurs et compte plus de 300 œuvres littéraires. Il tient compte des critères linguistique (écrivain de langue française), littéraire (appartenance au champ littéraire), chronologique (génération d'écrivains dont la production littéraire recoupe plus ou moins grossièrement la période 1945-1980) et ethnico-religieux (auteurs qui se désignent comme Juifs dans leur textes). Clara Lévy, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, coll. « Le lien social », Paris : PUF, 1998.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

passé, les auteurs chercheraient à ressusciter leur enfance perdue grâce aux mots⁷⁶. Considérant la place que prend le passé dans leur texte, ils seraient amenés « à accorder une place majeure, dans leurs textes, au discours de la mémoire, le seul habilité à restaurer fugitivement une époque disparue⁷⁷ ». Lévy souligne que le devoir de mémoire présent dans les oeuvres de son corpus s'attache particulièrement aux millions de Juifs morts dans les camps nazis⁷⁸.

Dans un article sur la judéité dans les écrits de Doubrovsky, Régine Robin remarque, à propos du *Livre brisé*, que bien que le livre est centré sur la défaillance de la mémoire, en ayant en son centre le souvenir manquant du jour de la Victoire, « la mémoire empruntera d'autres chemins dont la psychanalyse dans l'œuvre pour réinscrire fortement, mais dans la dissémination, la guerre, la judéité qui ne peut s'inscrire de façon directe⁷⁹ ». Le devoir de mémoire est bien présent dans ce roman, que Armine Kotin Mortimer dit être un « mémorial de guerre⁸⁰ ». Le premier chapitre s'attache à retrouver le souvenir du jour de la Victoire, un moment de jouissance intense pour un jeune homme qui est resté caché durant plusieurs mois. Pourtant, en tentant de se remémorer ce grand jour, Serge ressent une grande souffrance liée à un sentiment de culpabilité. C'est lié à la figure d'Anne Frank que la culpabilité apparaît dans le texte.

Dans les premières pages du roman, une émission de télévision portant sur cette jeune juive incite le narrateur à raconter sa vie durant l'Occupation. Après avoir parlé brièvement de sa vie alors qu'il se cachait avec sa famille, Serge décide qu'il ira célébrer l'anniversaire du jour de la Victoire parce que cette guerre, celle qu'il souligne être « la plus grande tuerie de l'Histoire, le plus énorme massacre » (16), c'est la sienne. « MA GUERRE » (17), souligne-t-il. Puis, rapidement, la guerre n'apparaît plus dans sa

⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹ Régine Robin, « Trou de mémoire : le travail de la judéité » dans *Les Temps Modernes*, n° 611-612, déc. 2000, janv.-fév. 2001, p. 208.

⁸⁰ Armine Kotin Mortimer, « Mort de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 144.

grandiose monstruosité et ses millions de morts, mais dans ce qu'elle a laissé derrière elle, « un vivant d'outre-tombe » (17) qui réalise devant son téléviseur : « ANNE FRANK, C'EST MOI. Avec la mort en moins » (18). Après tout, la famille de Serge a vécu clandestinement en France durant la guerre, comme la famille Frank à Amsterdam. Or les Frank ont péri et les Doubrovsky ont survécu. Seulement, avoir survécu, c'est inadmissible. Cette guerre qui est la sienne, Serge l'a regardée passer de sa cachette, ce qui le pousse à se comparer à une fillette : « Chacun sa guerre. Seulement, voilà. Ma guerre. JE NE L'AI JAMAIS FAITE. COMME ANNE FRANK. Une pucelle, à espérer que, à attendre que » (26). Si Anne Frank mérite toute l'admiration, selon Serge, qu'elle peut être érigée en martyre, c'est parce qu'elle avait la vocation d'Antigone : elle est morte en portant un amour inconditionnel à l'humanité. Mais Serge, lui, n'a pas respecté le commandement du *Cid* : « MEURS OU TUE » (26). Il se reproche de ne pas avoir fait la guerre, bien qu'il n'ait été alors qu'un adolescent. Il repense aux Francs-tireurs et partisans – main-d'œuvre immigrée (FTP-MOI), un mouvement de résistance armée qui s'opposait à l'occupation hitlérienne en France et dont vingt-trois des membres ont été condamnés à mort en 1944, évènement dont on aurait tiré une affiche de propagande nazie – L'Affiche rouge⁸¹. Certains des jeunes membres, des juifs comme Serge, portant eux aussi des noms « à coucher dehors » (27), n'avaient que 17 ou 18 ans et pourtant, ils ont tué plusieurs nazis allemands et français et ont été à la tête de plusieurs attentats. Mais Serge, lui, n'a rien fait et se reproche d'être resté passif, d'avoir « traversé la plus grande guerre de l'Histoire, la seule juste, sans verser une goutte de sang. Ni le [sien] ni celui des autres » (28). Il croit avoir une dette envers le peuple juif. Il lui doit une vie, soit la sienne, soit une vie qu'il aurait arrachée.

La culpabilité de Serge s'apparente à celle des survivants, souvent répertoriée sous le terme de « syndrome du survivant ». Celui qui survit dans un groupe où les autres

⁸¹ Rappelons-nous que l'Affiche rouge aurait été placardée un peu partout en France avant l'ouverture du procès des 23 membres des FTP-MOI. Elle comprenait un slogan (« Des libérateurs ? La Libération ! Par l'armée du crime »); les photos et les noms de dix résistants ainsi que des actions qui leur étaient reprochées; six photos d'attentats ou de destructions qui leur étaient attribuées. L'affiche stigmatisait l'origine étrangère de la plupart des membres de ce groupe, qui portaient des noms tels que Rayman, Elek, Grzywacz, Witchitz, Fingerweig.

meurent (malades en sanatorium, rescapés d'Hiroshima ou de camps de concentration et d'extermination) peut vivre ce trouble résumé ainsi par le psychanalyste William G. Niederland : « je vis, ils sont morts, c'est-à-dire ils ont été inconsciemment sacrifiés par moi⁸² ». Ce syndrome, qui a été largement documenté depuis les années 1940, est décrit par Tordeur et Mertens De Wilmars ainsi :

Le survivant vit une impression de gêne, un sentiment inconscient de culpabilité à l'égard de la communauté de vie à laquelle il était lié (sanatorium, camp de concentration...); communauté où l'idée de mort est finalement acceptée, intégrée puisque faisant partie de leur quotidien commun. Celui qui meurt respecte un ordre établi dans sa communauté de vie. Le survivant finit par avoir l'impression que c'est lui qui trahit le devenir normal de la communauté à laquelle il appartient⁸³.

Certains survivants souffrent d'hallucinations, d'autres tombent dans une dépression qui peut les mener au suicide. Benoît Bayle, psychiatre et docteur en philosophie, compile des travaux portant sur ce syndrome et remarque que certains auteurs rejettent ce trouble en invoquant les cas de sujets qui embrassent la vie sans réserve, se considérant « comme des êtres exceptionnels, supérieurs en raison de leurs expériences dans les camps de concentration⁸⁴ ». Bayle mentionne notamment les réserves de Joseph Biéder. Ayant travaillé avec plusieurs rescapés des camps, ce psychiatre souligne le cas d'un « rescapé qui s'estimait au-dessus des lois, comme si la déportation le justifiait définitivement quoiqu'il fasse, car il avait payé d'avance⁸⁵ ». Selon lui, la culpabilité des rescapés serait surtout liée à la culpabilisation sociale des survivants. Ceux-ci sont

⁸² William Guglielmo Niederland, « Psychiatric disorders among persecutions victims: A contribution to the understanding of concentration camp pathology and its after effects. » dans *Journal of mental and new disease*, vol. 139, n° 5, nov. 1964, pp. 458-474. Propos traduits et repris par Louis Crocq dans *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris : Odile Jacob, 1999, p. 177.

⁸³ S. Mertens De Wilmars et D. Tordeur, « Deuil, agressivité et fratrie » dans *Louvain médical. Revue de la Faculté de Médecine de l'UCL*, vol. 118, déc. 1999, pp. 540-548. Par la suite, Maurice Porot a montré que le sentiment de culpabilité du survivant pourrait aussi apparaître chez des personnes affectivement liées, par exemple des frères et soeurs. Maurice Porot, *L'enfant de remplacement*, Paris : Éditions Frison Roche, 1996.

⁸⁴ Benoît Bayle, « Le syndrome du survivant » dans *L'embryon sur le divan : psychopathologie de la conception humaine*, coll. « Médecine et psychothérapie », Paris : Masson, 2003, pp. 153-158.

⁸⁵ Joseph Biéder, « Une violence idéologique : la culpabilisation » dans *Annales médico-psychologiques*, vol. 157, n° 10, 1999, pp. 748-753. Cité par Benoît Bayle dans « Le syndrome du survivant », *op. cit.*, p. 157.

admirés parce qu'ils ont côtoyé et trompé la mort, mais ils sont aussi suspectés d'avoir pactisé avec l'adversaire, d'avoir laissé leurs camarades mourir, d'avoir été lâches. Le survivant ressent une pression sociale : puisqu'il a survécu, il doit prouver qu'il mérite de vivre, que sa vie vaut la peine d'être vécue. Après tout, plusieurs de ses compagnons auraient mérité de vivre. Selon Bayle, « Le survivant n'a pas le droit à l'échec, car cet échec fournit la preuve qu'il aurait dû mourir. Sa vie devient usurpation : ce sont les autres, et non lui, qui méritait de vivre⁸⁶. » Le rescapé a l'impression d'avoir été élu et ressentirait une « fierté honteuse⁸⁷ ». Ayant trompé la mort, il se sent tout-puissant, mais ce sentiment de puissance est rapidement entaché de culpabilité lorsqu'il prend conscience que les autres autour de lui ont péri. Sa survie lui procure un immense bonheur, il sait qu'il est un héros, mais il en a honte parce que les autres sont morts. Selon Bayle, le syndrome du survivant doit alors être envisagé selon une approche tridimensionnelle en tenant compte du « sentiment de puissance, [de] la culpabilité et [du] besoin d'éprouver la (sur)vie afin de justifier son existence aux yeux des autres⁸⁸ ».

Serge témoigne de son expérience de Juif dans l'écriture et aimerait bien y voir une façon de prendre part à l'Histoire, ce qui justifierait sa survie et lui permettrait de réparer en quelque sorte le passé. Il essaie d'établir un parallèle entre son travail d'écrivain et celui des membres du FTP-MOI, entre ses livres et l'Affiche rouge : « Eux, ils avaient leurs noms sur l'affiche. Moi, j'ai mon nom sur mes livres » (27). Or, rapidement, son témoignage lui semble dérisoire, puisque si on peut raconter son passé, « on ne peut pas le récrire » (28). Il ne peut s'empêcher d'avoir honte de ne pas avoir péri avec les autres ou de ne pas avoir combattu pour les siens. Si elle répond à un besoin de témoigner, l'écriture ne permet pas à Serge de soulager sa culpabilité. Il souligne : « Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré » (27). Il conclut que son entreprise d'écriture est futile : « Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l'air » (27). Cette idée revient dans le chapitre « In vino ». Serge est alors soul devant son

⁸⁶ Benoit Bayle, *op. cit.*, p. 158.

⁸⁷ *Ibid.* Terme emprunté à Boris Cyrulnik (*Un merveilleux malheur*, Paris : Odile Jacob, 1999).

⁸⁸ *Ibid.*

miroir et un Sartre « imaginé » lui reproche sa passivité politique :

UN HOMME EST LA SOMME DE SES ACTES la voix métallique résonne un peu crécelle un peu grinçante syllabes ironiques qui tintent coupantes la voix tranche couperet la sentence me guillotine je balbutie *mais j'ai écrit* m'interrompt je ne te demande pas ce que tu as écrit mais ce que tu as fait me redresse réplique *il y a des écrits qui sont des actes* ricanement guttural me percute le tympan *les miens peut-être pas les tiens* (311).

Ce passage illustre une tension qui existe entre le moi et le surmoi de Serge, représentés respectivement dans le dialogue par un Serge balbutiant et la voix métallique et tranchante de Sartre. Dans *Le malaise dans la culture*⁸⁹, Freud explique que « la tension qui existe entre le surmoi sévère et le moi qui lui est soumis⁹⁰ » est à la source de la conscience de culpabilité. Le psychanalyste distingue le sentiment de culpabilité conscient, qui est reconnu et ressenti par le sujet, du sentiment de culpabilité inconscient, qui est plutôt un besoin de punition. Avant l'élaboration du surmoi, la conscience de culpabilité est l'angoisse devant l'autorité, donc celle de ne plus être aimé des parents après et pour avoir commis un acte fautif. Il s'agit davantage d'une angoisse d'être découvert que d'un sentiment de culpabilité. Puis lorsque l'autorité est instaurée dans le surmoi, la culpabilité est l'angoisse devant cette instance psychique, soit celle de perdre l'amour du Père intériorisé. (Klein précise que lors de la formation du surmoi, ce ne serait pas les interdits des parents réels qui seraient intériorisés, mais ceux des parents fantasmés par l'enfant⁹¹.) Cette angoisse naît de l'ambivalence qui nous commande à la fois de faire comme le Père et de ne pas faire comme lui. L'angoisse n'est plus seulement celle de perdre l'amour en réponse à un acte ou à un non-acte fautif (le psychanalyste Jacques Goldberg rappelle que « la culpabilité est aussi bien dans ce qu'on aurait dû faire et que l'on n'a pas fait, que dans ce qu'on a fait et qu'on n'aurait pas dû faire⁹² »), mais même à la suite d'intentions puisque l'autorité est intériorisée dans le surmoi et qu'on ne peut rien lui cacher. Freud différencie ainsi les sentiments coupables des remords qui

⁸⁹ Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture* [1930], coll. « Quadrige », Paris : PUF, 1995.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁹¹ Melanie Klein, « Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs » dans *Deuil et dépression*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris : Payot, 1947, pp. 13-74.

⁹² Jacques Goldberg, *La culpabilité axiome de la psychanalyse*, sous la dir. de J. Laplanche, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », Paris : PUF, 1985, p. 36.

peuvent advenir après et pour avoir commis un crime, remords qui se rapportent uniquement à l'acte. Les sentiments coupables, eux, supposent une conscience morale antérieure en ce qu'un individu doit avoir une propension à se sentir coupable pour reconnaître une faute dans un acte qu'il commet ou dans une intention qu'il a (ainsi la culpabilité précède la faute).

Si le sentiment coupable de Serge est si grand, c'est bien parce qu'il est soumis à un surmoi tyrannique qui intègre deux figures paternelles. À la figure du « père de chair et d'os » (213) s'ajoute celle du « père spirituel » : « Ma mère a accouché aux forceps. Mon père a pris la suite [...] Quand j'avais vingt ans, mon père est mort. Sartre a pris sa suite » (213). Serge souligne à quelques reprises le fait que sa mère a reconnu cette filiation symbolique : « ma mère qui dit en souriant *Sartre, c'est ton père spirituel* » (110); « Ma mère disait, avec le sourire, *tiens, on annonce un nouveau livre de ton père spirituel* » (212). Il y a dans ces mots quelque chose de très révélateur, puisqu'alors que la maternité est naturelle en ce que la mère a porté l'enfant, la paternité est symbolique et relève du langage : la mère reconnaît le père et le désigne comme tel à l'enfant. Selon Serge, sa mère a d'abord établi la filiation symbolique entre Sartre et lui. Puis le grand homme lui-même l'a reconnue, ce qui explique l'émotion du narrateur lorsque Sartre lui a dit : « au fond, vous êtes un peu mon fils » (109).

Les deux figures paternelles s'opposent en plusieurs points. Israël Doubrovsky est un Juif qui a fui l'Ukraine pour se réfugier en France, où il a travaillé avec acharnement pour se faire une place dans le prolétariat français. Il a occupé maints emplois avant de réaliser son rêve en devenant tailleur pour femmes et militaires, et en ouvrant un atelier dans son appartement. Sartre, lui, est né en France dans une famille bourgeoise alsacienne. Il a eu accès à une bonne éducation et est devenu l'écrivain et le philosophe engagé qui a marqué la France d'après-guerre. Bien qu'ils soient peu semblables, ces deux hommes représentent en quelque sorte pour Serge deux options de ce que peut être un « homme ». C'est peu à peu dans la première partie du roman que le narrateur dessine les portraits d'Israël et de Sartre, qui deviennent sous sa plume, des hommes plus grands que nature.

Israël Doubrovsky est un homme petit, mais musclé, qui était dans sa jeunesse, aux dires de la mère, « *presque trop beau pour un homme* » (160). Son physique et sa force impressionnent grandement le petit Serge, ce qui apparaît dans les descriptions du narrateur, qui s'attachent à des images faisant retour dans le texte, notamment celle d'un homme qui soulève « un haltère de cinquante kilos d'une main » (160, 386). Lorsqu'il se fâche, Israël a une voix de « stentor » (160), une voix si puissante qu'elle traverse tout l'appartement pour faire frémir l'enfant. Cette voix à elle seule est un châtement aussi violent qu'une punition corporelle : elle est une véritable « baffe verbale » (160).

Sartre a aussi une voix qui s'impose, mais c'est parce qu'elle est « métallique, haute, tranchante » (100). Physiquement, il est aussi un homme qui se distingue des autres. Mais contrairement au père qui est très beau, Sartre se reconnaît par son physique peu gracieux. À sa première rencontre avec le philosophe, Serge est un peu surpris de se trouver devant un petit homme « mal rasé, mal fringué, le torse large et de guingois » (98-99) qui a « les dents jaunies qui se déchaussent » (104). Mais celui qui a une tête entre « Quasimodo ricaneur et satire à grimace » (104) illumine Serge dès qu'il ouvre la bouche. L'œil de ce dernier est alors baigné de la lumière qui émane des paroles de Sartre, sa rétine nage dans « un bain de bonheur » (102). Le contraste entre le physique peu gracieux et la grandeur de l'intellect du père spirituel est encore plus flagrant à sa deuxième rencontre avec Serge. Sartre a vieilli et le narrateur dit se trouver devant son « cadavre anticipé » (106). Toujours mal rasé, Sartre « sent le corbillard » (106), est recroquevillé, comme tassé sur lui-même, et porte un blouson dont la texture et la couleur sont franchement bizarres. Sa voix tremblote, son œil est terne, il parle avec la « politesse exquise » (108) de ceux qui ne veulent plus prendre trop de place. Pendant une demi-heure, Serge lui fait part de sa lecture de *La nausée*, mais l'homme à qui il s'adresse lui semble « abruti ou assoupi » (108). Puis d'un coup, comme par enchantement, celui qui semblait mort reprend vie : sa « voix est soudain ferme » (108), son « œil terne se rallume, lance des éclairs » (108). Sartre souligne d'abord son intérêt pour la lecture de son invité, puis remarque qu'il y a quelques erreurs de fait, notamment qu'un passage cité lui paraît « inexact, hors du contexte » (108). Il

explique son argument et Serge se trouve une fois de plus émerveillé devant le grand homme, impressionné par sa maîtrise des textes : « Son texte, son contexte, aveugle, il le connaît par cœur. Il cite mot à mot, de mémoire. Époustouflant, j'en reste assis. Là, devant lui, à lui voler son bouquin. Il le reprend en main. De main de maître » (108). Le vieil homme redevient l'intellectuel admirable qui l'illumine par ses paroles.

Israël n'est pas un penseur comme Sartre. Il est du côté des « travailleurs » et se méfie des « faux intellectuels », qui s'embourgeoieraient et renieraient leur classe (395). Si son père n'est pas un grand homme de lettres, Serge en fait tout de même un homme qui mérite l'admiration : il en fait le père, mari et citoyen modèle.

Israël a travaillé avec acharnement toute sa vie. Il se dit du côté des travailleurs, bien qu'en fait, il soit un patron exigeant qui veille à ce que ses employés lui donnent un bon rendement. Il est un citoyen engagé qui s'intéresse à la vie politique et sociale : il lit chaque matin le journal, moment sacré que la famille doit respecter, et il a combattu durant la Grande Guerre pour la France dans la Légion étrangère. Il s'attend d'ailleurs à ce que son fils fasse de même : « Un jour, tu seras soldat, comme moi » (373-374). Israël est un homme intègre, droit et juste qui reconnaît le rôle de chaque homme dans la société : « *J'aime mieux un bon ouvrier qu'un faux intellectuel* » (162). Ce bon citoyen a, aux dires de la mère de Serge, « *le sens du collectif* » (394). Son ambition n'est pas personnelle, ce pour quoi il a fait venir toute sa famille de Russie avec la dot de sa femme. Serge insiste sur le fait qu'il est un homme sage et réfléchi : « Dans la famille, lui qui décide. Avant, il réfléchit longtemps. Mûrement, il pèse. Le pour, le contre. Jamais un coup de tête. Mais une fois qu'il est résolu, un roc » (161). Cette qualité redoublée d'une foi, d'un instinct que le narrateur compare à celle de sainte Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix aurait permis au père Doubrovsky de sauver les siens lors de la Deuxième Guerre mondiale : « Toute la France qui fuit sur les routes [...] Partir, ne pas partir [...] il dit, *on reste*. Dû être la décision la plus difficile de sa vie [...] Ça nous a sauvés » (214). Le mythe paternel se renforce aussi avec les nombreuses histoires où la force, le courage et le savoir-faire d'Israël sont mis de l'avant. Par exemple, Serge raconte que lorsqu'il était jeune, son père avait failli se noyer, alors qu'il était coincé sous un pieu sous l'eau, mais

qu'il s'était dégagé à la dernière seconde (161). Ou encore, il affirme qu'Israël pouvait de la seule pression de ses mains apaiser et endormir sa petite sœur (162).

Israël est un bon mari, un « pilier de virilité » (382), et Serge ne doute pas qu'il ait dû « y aller à grand ahan » (384) avec sa mère. C'est souvent sous les paroles remémorées de celle-ci que se dessine la figure paternelle dans le texte. En parlant avec admiration de son mari, la mère transmet à son fils l'idée que son père mérite du respect.

D'ailleurs, Israël invoque le respect dans sa façon d'éduquer son fils. Il l'élève avec rigueur : « Tailleur, il veut me construire selon son parton » (382). Le samedi, il amène le petit Serge pleurnichant à la piscine pour lui montrer à nager (161-163); il fait monter l'enfant nerveux sur la selle d'une bicyclette en réprimant ses craintes (163); il exige qu'il soit premier de classe et le menace de le mettre à l'usine si ce n'est pas le cas (162); sous l'Occupation, il oblige l'enfant tiraillé par la faim à faire des exercices quotidiens pénibles pour corriger sa posture (290-291). Le père n'a qu'un désir, qui revient dans la tête du fils : « *je ferai de toi un homme* » (163, 213, 382). Et lorsque la mère couve l'enfant ou lui donne des soins qu'il juge inutiles, Israël réplique : « *tu vas en faire une poule mouillée* » (163). Serge soutient que son père est « l'empêcheur de danser en rond avec [sa] mère » (382). Israël veut un fils-mâle et cette idée a grandement marqué le narrateur qui rappelle à toutes les occasions l'interdiction paternelle d'être un faux homme : « je déteste les femmelettes » (163); « je n'aime pas les hommelettes » (165, 170).

Serge reconnaît que son père a fait tout cela pour son bien, pour le bien de ce fils qu'il avait tant désiré –à ses dires, son père se serait marié dans le but d'avoir un fils (255). S'il a été strict, c'était pour lui assurer un bon avenir. Lorsque Serge est devenu jeune adulte, une complicité s'est installée entre son père jadis sévère et lui. En 1945, Israël se meurt de phtisie, mais il pense à offrir à son fils de l'argent pour se payer une putain (57). Il lui remet aussi ses dernières économies et lui ordonne de quitter le pays pour prendre des forces.

Dans l'imaginaire de Serge, au père viril des années 1930 se superpose l'image du père malade et mourant des années 1940 (386). Néanmoins, c'est le père courageux, fort, bref tout-puissant qui sera intériorisé dans le surmoi, tout comme le grand Sartre des *Mots* et de *La nausée*.

Sartre est selon Serge, « une des deux trois têtes pensantes du siècle » (104). Il est un auteur prolifique dont la pensée a pu rejoindre un grand nombre de gens. Si Serge avoue ne pas avoir été un disciple infini de Sartre, puisqu'il n'a pas adhéré à sa philosophie marxiste, il reconnaît que l'étendue de l'œuvre de l'homme permet à chacun d'y trouver son compte (101). Serge décrit Sartre comme un intellectuel engagé qui a participé pleinement aux combats de son époque : il a participé à toutes les révolutions, a décrié toutes les guerres, a écrit des manifestes « jour après jour » (101). Sartre est aussi un auteur qui a une pleine maîtrise de sa plume, l'écrivain que Serge aurait voulu être : « Le type qui a écrit *la Nausée*, voilà qui j'aurais voulu être. Ce que j'aurais aimé écrire » (213).

Selon le portrait qu'il offre de lui-même, Serge ne ressemble ni à Israël ni à Sartre. D'abord, il ne serait pas comme son père un « pilier de virilité » (382), mais dit n'être qu'une vieille loque érotiquement limitée qui n'a même pas pu faire l'amour à sa femme lors de leur nuit de noces (205). Il dit ne pas avoir le courage du père et que ce serait plutôt sa sœur qui a hérité des qualités paternelles (477). C'est elle qui est courageuse, déterminée, forte; elle qui a enterré leur mère, le narrateur étant incapable de faire face à cette mort; elle qui lui portera secours lors du décès d'Ilse. Serge se rappelle les paroles de sa mère : « *Ta sœur, c'est ton père craché* » (477); « *Ta sœur, elle tient de ton père* » (485). Il dit ne pas être cet homme d'action qu'il admirait en Israël et en Sartre. Alors que le père intériorisé rappelle qu'il faut être un homme-mâle et prendre sa place dans la société, le Sartre imaginé reproche à Serge de n'avoir jamais pris part aux combats de son époque et de n'être que l'homme sériel et atomisé qu'il a décrit dans *La Critique* : « *tu te rappelles, les gens qui font la queue à un arrêt d'autobus? C'est ça, c'est toi, ton rapport aux autres, pas de lien interne, que la série* » (311-312).

Serge se rend compte qu'il n'a finalement rien fait, que ces reproches provenant du surmoi sont tout à fait justifiés. Il n'a pas été l'écrivain engagé que prônait l'existentialisme sartrien ni le soldat que son père désirait. Il n'a pas combattu à cette guerre qu'il dit être la sienne, qui a marqué sa vie et en constitue un tournant. Il n'a pas mérité la reconnaissance des intellectuels et il n'est alors pas surprenant qu'il ne soit jamais devenu un de ces hommes importants qui « a le droit » à l'autobiographie. Il n'est pas un grand homme de lettres comme Sartre ni un bon père et mari comme Israël. Serge avoue n'être qu'un faible, qu'un lâche qui bat sa femme lorsqu'elle boit et devient énervante. S'il se défend de ne pas être un père « monstrueux » comme le lui reproche Ilse, il avoue être un père négligent qui ne s'est jamais occupé sérieusement de l'éducation de ses filles. Faisant référence à l'éducation de sa fille cadette inadaptée, il souligne : « quand j'ai acheté un jour un gros tome scientifique sur l'arriération mentale, qui l'a lu, pas moi, ma femme [...] lorsqu'il s'agit non de jouer, de s'amuser, mais d'éduquer, qui s'enquiert, Ilse, Daddy, lui, se claquemure dans son bureau » (432-433).

Serge décrit Sartre comme celui qui peut se permettre de juger son travail d'intellectuel; Israël, comme celui qui l'a privé des joies faciles de l'enfance. Selon Freud, la culpabilité dépend de la sévérité du surmoi : elle prolonge la sévérité de l'autorité ou plutôt celle fantasmée par le moi, et est accrue par les renoncements pulsionnels. L'agressivité du moi qui ne peut pas satisfaire ses pulsions est reprise dans le surmoi : elle est déterminée par le niveau d'agressivité qu'on porte à l'autorité qui empêche la satisfaction pulsionnelle. Puisque les deux figures paternelles intériorisées sont des figures qui auraient grandement impressionné Serge, qui sont décrites comme toutes-puissantes, on peut supposer que l'agressivité reprise dans le surmoi est importante. Le surmoi sévère expliquerait l'importance du sentiment de culpabilité.

Dans la première partie du roman, la culpabilité fait retour. Elle est bien visible dans le premier chapitre en tant que syndrome du survivant, puis dans le chapitre « In Vino », dans le dialogue opposant Serge à un Sartre imaginé. Elle est aussi perceptible, bien que moins flagrante, dans les passages qui traitent du père de chair et du père spirituel, qui fusionnent dans le père imaginaire, notamment par la répétition des épisodes composant

les mythes paternels et l'insistance à rendre compte de la grandeur de ces hommes. Ces épisodes s'opposent à ceux où le narrateur fait part de ses faiblesses, de ses lâchetés, met à nu ses défauts (procédés qui découlent aussi, ne l'oublions pas, du pacte autobiographique).

Dans la deuxième partie du roman, la mort d'Ilse permet à la culpabilité d'être à l'avant-plan. Elle apparaît surtout à deux moments du texte : après qu'une préposée du commissariat de police a dit à Serge, au téléphone, qu'il s'agissait d'un suicide — propos qui sera rectifié le surlendemain (463-476), et dans les pages qui suivent la mise en terre de l'urne contenant les restes d'Ilse (564-574).

Après avoir appris la mort de sa femme, avant même qu'on ne lui ait annoncé qu'il s'agissait d'un suicide, Serge avait dit à sa fille au téléphone : « je n'aurais pas dû laisser Ilse seule trois mois à Paris » (461). Ces paroles apparaissent alors être sans fondements puisque le narrateur ne savait pas à ce moment ce qui avait causé la mort de sa femme. Puis, lorsque la préposée de la station de police lui a annoncé qu'il s'agissait d'un suicide, il a d'abord été estomaqué, ne pouvant pas comprendre pourquoi Ilse aurait posé un tel geste, à quelques jours seulement de leurs retrouvailles. Le premier passage d'une écriture coupable, véritable confession, s'ouvre alors qu'une voix extérieure enjoint à Serge de se rappeler sa dernière conversation téléphonique avec Ilse : « quand on s'est parlé vendredi, sa voix gloussait de bonheur [...] OUI MAIS SAMEDI. Quoi, samedi. Tu l'as rappelée, samedi, rappelle-toi. Je me rappelle » (464).

Une phrase qu'Ilse lui aurait dite lors de cette dernière conversation ouvre ce passage, puis y revient à deux reprises dans les pages suivantes : « *I feel a little depressed* » (464, 465, 468). Ilse a avoué à Serge être déprimée parce que ses règles ne duraient plus longtemps et qu'elle craignait ne plus pouvoir avoir d'enfant. Il a d'abord été étonné de l'entendre dire cela, puis il a failli lui offrir d'adopter un enfant (466). Mais il s'est finalement résigné et lui a conseillé d'aller voir le gynécologue, ce qu'il regrette amèrement : « le pire sourd celui qui ne veut pas entendre C'EST MOI » (467). L'écriture s'enlise alors dans un tourbillon de mots. Les paroles d'Ilse surgissent de l'oubli en

italique; les questions et autoreproches de Serge apparaissent en majuscules, comme des paroles hurlées; ses souvenirs des tentatives précédentes d'Ilse se recourent entre eux et se lient au souvenir de la dernière conversation. Le tout se confond dans une écriture dénuée de points et de virgules qui revient toujours à un même point : Serge aurait dû prévoir le suicide d'Ilse, il aurait dû le comprendre lorsqu'elle lui avait parlé au téléphone.

Puis, une idée frappe le narrateur : il avait voulu commencer la rédaction du chapitre « Suicide » ce matin-là, mais s'était gardé de le faire puisque Ilse ne répondait pas au téléphone depuis deux jours. Cette pensée plonge à nouveau Serge dans ses pleurs et met fin à la première séquence de culpabilité. Le narrateur raconte alors brièvement qu'il a appelé sa sœur, puis que le lendemain, il s'envolait pour la France. En arrivant là-bas, il a appris qu'on ne savait toujours pas ce qui avait causé la mort de sa femme. Serge cherchera alors à élucider la mort d'Ilse, à comprendre les circonstances qui l'y ont mené. Quelques paragraphes seulement séparent la première confession du récit d'enquête. Durant cette enquête, Serge se donne comme témoin de la vie d'Ilse et comme personnage enquêteur. Parallèlement au récit d'enquête, le récit de deuil présente un veuf victime de la mort de sa femme. Ces deux récits laissent de côté la question de la responsabilité de Serge. La mort est alors attribuée à un ensemble de facteurs : le mélange d'alcool sur fond médicamenteux, la profonde détresse d'Ilse à la suite de sa lecture de « Beuveries », le fait qu'elle était maniacodépressive, etc.

Après que le récit d'enquête a pris fin sur la brève biographie d'Ilse, lorsqu'on dépose l'urne contenant ses cendres devant Serge, l'écriture chavire à nouveau : le délire coupable reprend la plume du narrateur. Les fautes de Serge se multiplient et s'attachent à tous les faits qui ont été traités dans l'enquête.

Serge dit qu'il aurait dû veiller à ce que Ilse ait son visa plus tôt pour partir avec lui en Amérique, mais avoue avoir désiré ce moment de repos entre eux : « quand elle est en France moi en Amérique un peu de repos de répit trouvé un système idéal on a des rapports si tendus parfois j'étouffe entre nous des liens si serrés je suffoque un

peu de distance de temps en temps ça nous aère je respire » (565). Or, il se trouve maintenant lâche : « suis parti seul je l'ai lâchée UN LÂCHE » (565).

Il aurait dû mieux protéger Ilse d'elle-même. Il dit ne pas avoir fait tout ce qui était possible pour la soigner de son alcoolisme, n'avoir pas été là pour elle lorsqu'elle buvait, déprimait. Dans le tumulte, il y était dit-il, mais une fois le drame terminé, il ne s'en occupait plus. Il remettait plutôt le cas de sa femme aux médecins avec l'espoir qu'ils parviendraient un jour à la soigner. Selon lui, cette négligence a été fatale : « REMETTRE AU LENDEMAIN QUI VIVRA VERRA ma femme en est morte » (567).

Bien que l'alcool ait été la véritable arme du crime, ce qui a placé la bouteille fatale entre les mains d'Ilse, selon Serge, c'est l'écriture : elle n'a pas supporté la mise à nu de sa vie dans le chapitre « Beuveries » que son mari lui a envoyé alors qu'elle était seule à Paris. Le narrateur croit qu'il aurait dû attendre sa femme pour lui présenter ce chapitre qui expose si crument ses échecs personnels et les problèmes de leur couple :

elle, seule à Paris en crise, UN CRIME, lui envoie « Beuveries » aussi sec, comme ça, pour avoir son impression, sa réaction, comme le reste, mais justement, ÇA N'ÉTAIT PAS COMME LE RESTE, avatars, aventures, avortements, s'en cachait pas, n'a jamais dissimulé, sur sa vie n'a pas mis de masques, seulement L'ALCOOL, en avait honte, pas une fois n'ai pu la prendre en flagrant délit [...] on n'y fait jamais allusion, silence poli, motif interdit, motus, on n'en discute pas, elle n'en a jamais parlé avec personne [...] SOUDAIN TOUT LÀ, ses vices, sévices, en détail, étalés de page en page, l'enfer obscur de sa chambre mis au grand jour, je cris son secret à la cantonade, j'écris À LA FACE DU MONDE, à ses yeux, ÇA LA DÉFIGURE (573-574).

Bref, toutes les fautes que se reproche le narrateur se résument à une seule. Serge affirme qu'il est responsable de la mort d'Ilse parce qu'il n'a pas été un père pour elle : « J'AURAIS DÛ ÊTRE SON PÈRE » (566). Il dit ne pas avoir rempli son devoir, lui qui jouait les figures paternelles avec sa femme depuis dix ans. Il n'a pas été un bon père pour Ilse, au contraire du père qu'il a lui-même eu, ce que témoigne les vives attaques qu'il s'adresse : « Un père un vrai ça protège mes peurs mes faiblesses il me les a corrigées un père ça protège DE SOI-MÊME [...] et moi avec mes qualités brillantes mes diplômes mes bouquins je suis UNE MERDE » (567). Il n'a pas su protéger sa

femme d'elle-même, de son alcoolisme et de ses déprimés, alors que son père à lui avait su corriger ses faiblesses. Dans les années 1940, son père *avait su* qu'il fallait rester en France plutôt que de fuir sur les routes et a ainsi sauvé sa famille lors de la guerre. Lui, il *n'a pas su*. Il n'a pas su prévenir la mort d'Ilse en étant l'homme d'action qu'était son père.

Il est responsable de la mort d'Ilse parce qu'il n'a pas maîtrisé l'écriture. Sartre maîtrisait ses textes jusqu'à pouvoir les citer par cœur; lui, il a perdu la maîtrise de sa plume jusqu'à être totalement dépossédé de son œuvre. Et parce qu'il a choisi l'autofiction, il ne peut pas faire revivre ses personnages. Il a perdu le droit de vie et de mort sur eux, ce qui revient à une idée qui apparaît au début de « Disparition » : « Je n'avais qu'à écrire un roman. Un roman, on est maître de le terminer à sa guise, d'inventer, envers et contre tous, si l'on veut, un heureux dénouement » (460). Serge se reproche de ne pas avoir été un meilleur père et mari, comme son père, de ne pas avoir été un meilleur écrivain, comme Sartre. La faute — « avoir tué Ilse » — est liée à celle de ne pas satisfaire les attentes du surmoi, de ne pas être comme le père.

Les autoreproches semblent injustifiés si l'on tient compte de la première partie du roman. Serge ne s'est pas lancé tête première dans la rédaction du roman conjugal : il a d'abord hésité à accéder à la demande d'Ilse. Il en a pesé le pour et le contre. Il a ensuite écrit des épisodes plus ou moins banals de leur vie et a hésité longuement avant d'écrire des épisodes plus sombres. Il a d'ailleurs averti sa femme maintes fois des dangers d'écrire sur soi, mais elle ne lui a pas laissé le choix, l'a mené à dire toute la vérité. Pour ce qui est de son alcoolisme, Serge a bien tenté d'aider sa femme à maintes reprises. Il l'a menée à consulter les médecins, psychiatres, psychanalystes. Tout cela est dit dans la première partie du roman et ces propos reviennent aussi çà et là dans la deuxième partie.

Dans « Disparition », il y a une alternance constante des fautes et des excuses. Par exemple, si dans la première séquence de culpabilité, Serge s'accuse de ne pas avoir écouté sa femme alors qu'elle lui disait qu'elle se sentait déprimée, s'il s'en veut de ne pas l'avoir rappelée dès le lendemain pour lui remonter le moral, quelques lignes plus loin, il s'en excuse : « PAS DE MA FAUTE [...] chaque matin chaque soir elle m'a si souvent

infligé ses afflictions et puis après toujours repartie du bon pied vaillante » (467). Aux « J'AURAIS DÛ SAVOIR » (466), « J'AURAIS DÛ » (467) et « j'aurai dû la rappeler » (466) s'opposent les « PAS PU SAVOIR » (468), « COMMENT J'AURAIS PU DEVINER » (468, 473), « PAS DE MA FAUTE » (473), « ME SERAIT JAMAIS VENU À L'IDÉE » (475). Ou encore, s'il se reproche de ne pas avoir su lui donner l'enfant qu'elle désirait ardemment, il rappelle dans la courte biographie qu'il rédige d'Ilse que celle-ci avait vécu une foule d'évènements qui l'avaient éloignée de cet enfant et qu'elle ne parvenait d'ailleurs jamais à rejoindre son désir, peu importe la forme qu'il prenait. Elle ne voulait pas écrire dans la langue qu'elle maîtrisait le mieux, elle ne voulait pas vivre dans le pays où on lui offrait du travail : « le malheur justement on n'aime pas toujours ce qui vous réussit ce qui est bon la tragédie c'est qu'on aime justement l'inverse » (552).

Serge reconnaît que la mort d'Ilse résulte d'une tragique combinaison d'évènements, qu'elle n'est que « logique » (576). Le signifiant « tragédie » (511, 552, 578) revient souvent dans « Disparition » et fait contrepoids à tout le déploiement de la culpabilité. Car comment peut-on prétendre être coupable d'une tragique combinaison du destin? Cette prise de conscience n'empêche pas le sentiment coupable. D'ailleurs, le narrateur reconnaît son sentiment de culpabilité : dans des passages qui nous semblent pleins de lucidité, il aborde cette culpabilité et tente de la comprendre. À un moment, Serge reconnaît qu'il a sa part de responsabilité dans le malheur d'Ilse en ce que leur relation orageuse a contribué à son malheur et donc à son alcoolisme, mais souligne que ce n'était pas intentionnel : « RESPONSABLE DE CE QUE JE N'AI PAS DÉCIDÉ COUPABLE DE CE QUE JE N'AI PAS VOULU » (510). Plus loin dans le texte, le narrateur met en doute la possibilité même d'une écriture qui tuerait et souligne que son sentiment de culpabilité pourrait lui faire exagérer sa faute : « peut-être je fabule, je monte ma plume en épingle, pour mieux me percer le cœur, sans doute j'exagère l'importance de mes pages [...] sa mort me retourne toutes mes fautes dans les plaies, je plaide coupable, quand on saigne sans cesse en dedans, le remords inonde » (574). La lucidité du sujet endeuillé repousse la faute du texte.

La structure même de « Disparition » repousse la culpabilité. Si d'emblée Serge s'avoue coupable de la mort d'Ilse, il doit recourir à une enquête pour élucider les causes du décès et les circonstances qui l'ont entouré. Il pose une multitude d'hypothèses et montre que plusieurs circonstances ont mené sa femme à la mort. Les tentatives de suicide d'Ilse et ses nombreux échecs personnels relatés dans « Disparition » montrent qu'elle était une personne profondément malheureuse qui avait déjà tenté de mettre fin à ses jours. Faisant retour dans le texte, le pacte conclu entre les époux et les mises en garde que le mari avait faites à propos de l'écriture autobiographique repoussent la faute de Serge en montrant la responsabilité d'Ilse, qui avait exigé que son mari écrive leur vie conjugale. Le texte qui fait part de la demande impossible de cette femme, du fait qu'elle ne pouvait pas rejoindre son désir, peu importe la forme qu'il prenait, montre qu'Ilse était responsable de sa mort. Tout cela contribue à repousser la faute que Serge se donne, faute qui pourtant finit toujours par revenir à lui.

Structure obsédante qui fait retour dans le *Livre*, la culpabilité est un représentant de la pulsion de mort dans le texte. Dans « Pulsions et destin des pulsions⁹³ », Freud définit la pulsion comme une force constante des représentants psychiques du sujet et qui cherche à satisfaire une excitation psychique, souvent à l'insu du sujet, ce qui lui procure une jouissance. Il distingue alors deux types de pulsions : celles d'autoconservation et les pulsions sexuelles. Celles-ci cherchent l'obtention d'un plaisir d'organe, alors que celles-là visent le maintien de la vie. L'objet de la pulsion est ce qui est reconnu comme susceptible de produire la satisfaction : il est le substitut d'un objet perdu originellement et à jamais, qui a laissé sur le corps la trace première. Freud introduit le concept de pulsion de mort quelques années plus tard dans « Au-delà du principe de plaisir⁹⁴ ». Il montre que certaines compulsions de répétition n'amènent aucune satisfaction, ce qui lui révèle qu'il existe quelque chose de plus originaire et de plus fort que le principe de plaisir, qui était jusque-là, selon sa théorie, la tendance qui dominait l'appareil psychique.

⁹³ Sigmund Freud, « Pulsions et destin des pulsions » [1915] dans *Métapsychologie*, coll. « folio essai », Paris : Gallimard, 1968, pp. 11-43.

⁹⁴ *Id.*, « Au-delà du principe de plaisir » [1920] dans *Essais de psychanalyse*, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris : Payot, 2001, pp. 47-129.

Cette force, c'est la pulsion de mort. Elle est la tendance vers un retour à l'origine. La pulsion de vie (Éros), constituée des pulsions d'autoconservation et des pulsions sexuelles, se repère par les détours qui empêchent ce retour direct à l'état inorganique. Elle tend à lier les représentants pour faire sens, alors que la pulsion de mort rappelle leur déliance. La pulsion n'est repérable que par ses représentants, et alors que les manifestations d'Éros sont frappantes et bruyantes, celles de la pulsion de mort travaillent silencieusement. Selon Freud, « les deux espèces de pulsions apparaissent rarement – peut-être jamais – isolées l'une de l'autre, au contraire elles s'allient l'une avec l'autre selon des mélanges divers aux proportions très variables et se rendent ainsi méconnaissables à notre jugement⁹⁵ ». Pour repérer la pulsion dans un texte littéraire, il convient de suivre le parcours de la structure en boucle construite par les signifiants qui font retour en tenant compte de l'inscription de ces représentants de la pulsion dans le temps de l'écriture et en cherchant à voir ce qui se satisfait dans le texte.

Présente dès les premières pages du roman, la culpabilité devient le motif de l'écriture dans la deuxième partie du roman. Pourtant, le texte présente une réelle volonté de repousser la culpabilité : la pulsion de vie est manifeste et se voit dans ce mouvement du texte qui rejette, repousse la culpabilité, tant dans ses propos que dans sa construction qui fait alterner les passages envahis par le délire coupable et ceux des récits d'enquête et de deuil. Le roman devient le lieu d'un combat entre les pulsions de vie et de mort : l'une cherche à rejeter l'autre, hors du texte. Serge se donne tour à tour comme bourreau et victime, responsable de la mort d'Ilse, puis veuf éploré. Au début de la deuxième partie du *Livre brisé*, la culpabilité est repoussée du premier passage de « confession », puis revient à la fin de l'enquête. À la fin du texte, la faute va et vient rapidement, souvent au milieu d'un même paragraphe, voire d'un même segment d'écriture associative, parfois plusieurs fois dans une même page, ce que montre un passage qui apparaît au début de la deuxième partie du roman :

QUAND JE T'ATTENDAIS TELLEMENT peux pas croire peux pas comprendre TU
T'ES TUE TU T'ES TUÉE et moi je ne suis plus qu'un homme-tronc un étron un

⁹⁵ *Id.*, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 61.

débris un détritrus un déchet JE SUIS UNE ORDURE soudain ça tourne de nouveau en sens inverse MOI QUE JE HAIS (472).

Le « ça » est ici la faute, celle qui aurait conduit à la mort d'Ilse. Elle va et vient de l'un à l'autre des époux jusque dans les dernières pages du roman. Cela devient une réelle torture pour Serge. Le combat qui s'opère en lui entre les deux pulsions « le tourmente », lui donne le vertige, la nausée : « pris d'un malaise, comme une syncope, et puis d'un vertige, tout tourbillonne dans ma tête » (463); « sa vie entière tourne en rond dans ma tête » (465); « tout tourne dans ma tête le vertige à me dégueuler » (468); « un vertige insaisissable tourbillonne en moi de partout » (569); « une si forte nausée de moi me retourne les entrailles » (570); etc. Le texte se construit de ce vertige, ce qui apparaît dans le retour des signifiants qui apparaissent bien souvent en majuscules, dans la fréquente alternance des passages prosaïques et associatifs et dans l'importance que prend cette narration associative à la fin du roman. Le texte nous entraîne dans son tourbillon, dans le vertige de l'auteur, dans la multiplication et l'éparpillement des fautes. Si la lecture des dernières pages devient longue, voire pénible, c'est bien parce qu'elle ne mène plus à rien. Et si Serge continue à écrire malgré le fait qu'il ne crée rien de nouveau et bien qu'il perde l'intérêt de son lecteur, c'est bien parce qu'il y a là quelque chose qui se satisfait.

2.2 Jouir d'être coupable

La deuxième partie du *Livre brisé* s'applique à une chose : montrer que Serge est coupable de la mort d'Ilse. Pour arriver à cela, il passe par l'enquête qui se veut méthodique et rationnelle. Or, le texte ne désigne pas vraiment de coupable. Le lecteur, qui devient témoin de la mort d'Ilse par sa lecture s'il accepte ce que l'auteur tente de lui faire croire, soit que le livre est « l'arme du crime », doit choisir la « vérité » à laquelle il adhèrera. Pourtant, la reconnaissance de la culpabilité de Serge par le lecteur importe peu. Celui-ci est d'ailleurs parfois évincé du texte qui s'adresse directement à Ilse, au « tu » (471-472; 522-523; 590-603). Ce qui importe, c'est que Serge reconnaisse qu'il est responsable de la mort de sa femme. L'enquête méthodique est pour lui une façon de s'assurer, ou plutôt de se convaincre que cette conclusion est rationnelle et surtout,

légitime. Dans « Disparition », la pulsion est cette force qui tente de lier la faute à Serge, de la faire sienne. La jouissance du texte est dans cette appropriation de la faute par le narrateur. En publiant son roman, il montre au monde entier sa responsabilité dans la mort de sa femme. Si la faute est repoussée à maintes reprises, Serge la fait toujours revenir à lui. Il a besoin de cette faute, doit la reconnaître comme sienne pour plusieurs raisons.

Pour Serge, le geste qu'a commis sa femme est obscur. L'incompréhension du narrateur se manifeste dès les premières pages de « Disparition », alors qu'il raconte ses réactions lorsqu'il a appris la mort d'Ilse et après qu'on lui a dit qu'il s'agissait d'un suicide. Il plonge dans la surinterprétation des dernières paroles d'Ilse, du « *I feel a little depressed* », ce que Michel Hanus, un psychiatre, psychologue et psychanalyste français ayant longuement travaillé sur les deuils après suicide, appelle la période des « si » :

“si j'avais fait ça, si je n'avais pas fait ça, si j'avais vu, si j'avais pensé!” Et on essaie de refaire l'histoire à coups d'interprétations rétrospectives. On veut donner du sens et de l'importance à certains mots, à certains indices qui n'avaient évidemment ni la même valeur ni le même sens avant le suicide auquel on ne pensait peut-être même pas⁹⁶.

La personne endeuillée à la suite d'un suicide est souvent « écrasée entre l'incrédulité, l'incapacité d'accepter et l'impossibilité de récuser la réalité des faits⁹⁷ », et ce, même si son proche avait déjà tenté de s'enlever la vie. Alors qu'on essaie toute notre vie d'appivoiser la mort, lorsqu'elle s'impose de manière effrayante, comme dans le cas du suicide, on se trouve figé par le fait, incapable de le comprendre. La violence du geste du suicidé, qui est autant dirigée contre les autres que contre l'objet en lui avec lequel il n'a jamais pu rompre ses liens (le suicide, selon Freud, s'explique par un retournement du sadisme contre l'objet intériorisé par identification narcissique⁹⁸), se solde chez ses

⁹⁶ Michel Hanus, « Les difficultés des deuils après suicide », publié sur *Deuil après suicide : site dédié aux personnes endeuillées à la suite d'un suicide*, Association Vivre son deuil, en ligne : <<http://www.deuilapres suicide.fr/difficulte-du-deuil-apres-suicide.html>>, consulté le 09-05-11.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Voir les essais de Freud suivants : *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Paris : Payot, 1969; « Deuil et mélancolie » [1915] dans *Métapsychologie*, *op. cit.*, pp. 145-171; « Au-delà du principe de plaisir » [1920] dans *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*

proches en un grand sentiment de culpabilité. En effet, le sujet se trouve impuissant devant son objet d'amour puisqu'en se donnant la mort, le suicidé signe l'échec de la communication avec lui dans une grande violence : il lui montre qu'il ne pouvait rien pour lui, qu'il était impuissant devant sa souffrance. Hanus souligne : « Ce qui n'a pas pu se dire dans l'amour est maintenant inscrit durablement dans la haine; c'est là le côté dramatique et malheureux du suicide. Meurtre, le suicide est un acte de sadisme⁹⁹. » Le choc que vivent les proches d'un suicidé s'apparente beaucoup, selon lui, au choc posttraumatique, tant par la force des émotions et la culpabilité que par la difficulté à se défaire des images traumatiques¹⁰⁰. La recherche de sens par les survivants serait une façon pour eux de tenter d'échapper à leur sentiment d'impuissance.

L'enquête de Serge participe du mouvement visant à comprendre la mort d'Ilse et révèle le profond désir de tout mettre en œuvre pour se libérer du sentiment d'impuissance qui l'opprime. Or plus l'enquête avance et plus Serge se trouve devant le néant, ne pouvant pas expliquer pourquoi sa femme aurait bu malgré les avertissements des médecins. Toutes les questions que se pose le narrateur, les « COMMENT A-T-ELLE PU », le mènent à une triste constatation : sa femme lui devient étrangère. À la morgue, alors qu'il se questionne encore sur les causes qui ont poussé ILSE à se tuer, Serge ressent une distance qui l'éloigne d'elle : « entre nous un mur pas seulement que je la perds ma femme je suis perdu pas seulement qu'elle est disparue ELLE M'ÉCHAPPE » (498-499). Il se retrouve devant un cadavre en putréfaction qui ne lui apportera plus jamais de réponses. Ce cadavre devient une image traumatisante qui marque grandement le narrateur : la description hyperréaliste de la peau qui gonfle, poussée par la pourriture, des joues violacées, des oreilles cireuses, revient à trois reprises dans « Disparition » et est chaque fois accompagnée d'une cascade d'émotions. Si Serge sait que ce cadavre a emporté le secret de son geste dans sa mort, il est tourmenté par son désir de comprendre : « SAVOIR. Je veux. Il faut. Découvrir la raison. Trouver un sens. Arracher sa mort à l'absurde. Sinon encore pire

⁹⁹ Michel Hanus, « Les difficultés des deuils après suicide », *op. cit.*

¹⁰⁰ *Id.*, *Le deuil après suicide*, Paris : Maloine, 2004, p. 314.

qu'insupportable » (482). La psychanalyse montre que l'homme a un intense désir de sens qui l'amène à le rechercher, à le construire. Ses constructions conscientes et inconscientes lui permettent de donner de symboliser le manque, ce qui le construit comme sujet. Par exemple, dans *L'avenir d'une illusion*, Freud montre que c'est le désir de sens, entre autres, qui a poussé l'homme à créer les dieux¹⁰¹. En faisant de la nature une création de « dieux », des êtres qui lui ressemblent, mais qui lui seraient supérieurs, l'homme a pu expliquer à sa façon les phénomènes naturels qu'il ne maîtrisait pas et qui le laissaient dans le désaïde — les dieux sont les maîtres de la nature, ils l'ont créée et la laisse maintenant à elle-même, en intervenant parfois par des « miracles »¹⁰². Dans le cas du *Livre brisé*, Serge construit du sens en affirmant avoir trouvé la pièce manquante du puzzle pouvant expliquer la mort d'Ilse.

En se déclarant coupable, en faisant du livre l'arme du crime, Serge peut finalement comprendre le geste de sa femme, ce qui est pour lui une réelle nécessité. Il donne à Ilse une raison, un motif pour qu'elle ait voulu boire la fatale bouteille de vodka, malgré les proscriptions des médecins. La mort fait alors sens et Serge se libère du sentiment d'absurdité qui l'oppressait. Il peut ainsi franchir la distance qui le sépare d'Ilse, la retrouver. Et s'il refuse à sa femme l'intention de se tuer ou d'abandonner ses proches, Serge peut cesser d'en vouloir à Ilse et la retrouver dans toute sa pureté, sa beauté innocente, plutôt qu'en ce corps mort qui pourrit.

Serge reconnaît la glorification de son objet d'amour perdu : « les morts, c'est cruel, peu à peu ils se dépouillent de leurs défauts, plus que des qualités qui fulgurent » (609). Il retrouve la femme aimée qui lui échappait dans ce qu'elle a de plus beau. Il la reprend en lui ainsi, s'approprie une image purifiée d'Ilse. De l'alcoolique qui insultait les amis et les filles de Serge, il ne reste qu'une femme qui a aimé les filles de Serge comme les siennes, une épouse qui a adopté les morts de son mari « de tout cœur » (580), qui admirait et respectait sans ne l'avoir jamais connu Israël Doubrovsky (580). Elle devient,

¹⁰¹ Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion* [1927], coll. « Quadrige », Paris : PUF, 1995.

¹⁰² Selon Freud, « ainsi se trouve créé un trésor de représentations, nées du besoin de rendre supportable le désaïde humain [la déréliction] ». *Ibid.*, p. 19.

à l'instar d'Anne Frank, une femme qui portait en elle un amour de toute l'humanité, une pauvre enfant soumise à un destin tragique. Si elle était malheureuse, si elle buvait, Serge souligne que c'est bien parce qu'elle avait tant d'amour à donner, mais aucun enfant pour le recevoir.

Comme Anne Frank, Ilse devient une martyre. Dans les premières pages de « Disparition », Serge fait d'elle une femme qui a donné sa vie à l'art :

Ilse m'a donné sa vie, pour que notre livre soit. Je le lui dois. Elle me l'a donnée, comme elle s'est toujours donnée : tout entière, sans réserve, pauvretés et grandeur pêle-mêle. Un être de passion n'a point de prudences. Elle m'a dit : tiens, voilà ma vie, et la tienne, et leur enchevêtrement inextricable, et leur entrelacs de tortures, c'est à toi, tisse ton texte. Elle s'était lancé ce défi allègre et douloureux : que nous entrions ensemble, vivants, dans l'écriture. L'autobiographie est un genre posthume. Elle voulait de nous un récit à vif (451-452).

Serge défend Ilse. Le pacte d'écriture qu'elle proposait à son mari ne visait pas à choquer le lectorat, mais était bien motivé par un désir noble : celui de purger les scories du couple. Aux dires de Serge, « elle s'était elle-même immolée » (452), « offerte en sacrifice » (452) pour que le *Livre* soit, et cela, pour que l'amour qui existait entre eux puisse être épuré, purifié. L'image de celle qui s'est abandonnée à l'art revient quelques pages plus loin, alors que le narrateur cherche à montrer la légitimité de son entreprise d'écriture : « Pour faire ce livre, ma femme m'avait fait don de soi, elle avait dédié sa vie à l'écriture. Comme un mariage : pour le meilleur et pour le pire » (459). La femme d'écrivain comme martyre revient à la fin du texte, cette fois-ci par la bouche d'Ilse qui cite Roland Jaccard : « *Les femmes qui partagent la vie d'un écrivain savent qu'elles doivent souffrir. Si elles refusent ce privilège, qu'elles épousent un commis des Galeries Lafayette!* » (571-572).

La figure de martyre s'oppose franchement au portrait d'Ilse qu'on peut dégager d'« Absences ». Celle qui voulait s'emparer de la plume de son mari dans la première partie du roman devient une femme qui se donnait tout entière à la plume-épée. Celle qui exigeait qu'on écrive sur elle coute que coute devient une épouse complaisante qui endosse « le privilège » des femmes d'écrivain. Il ne reste rien de la juge qui tranche, qui

châtie de son œil de feu. Ne reste qu'une femme passive qui s'en remet aux désirs de son mari, au nom de l'art. Et son mari n'a pas su l'épargner.

Serge protège son objet d'amour perdu en lui refusant sa faute (ou du moins, une partie de sa faute). Ilse n'est pas coupable d'avoir abandonné son mari, n'est pas coupable de son malheur, mais sa mort est le résultat d'une tragique combinaison d'évènements. « Disparition » vise à justifier la profonde tristesse d'Ilse et à la rétablir comme sujet d'une histoire, notamment en ayant recours à une courte biographie de la femme : celle-ci montre qu'Ilse avait vécu une vie si difficile qu'il était compréhensible qu'elle ait sombré dans l'alcoolisme et qu'elle ait même désiré se donner la mort. La courte biographie corrige le portrait d'Ilse dépeint dans la première partie du roman et restitue la jeune femme dans sa beauté et dans l'amour que Serge lui portait. Il y a là une volonté de réparer l'affront fait à Ilse dans la première partie du roman. Dès les premiers chapitres, Ilse avait tenu à corriger certains propos de Serge, qui lui « abîm[ait] le portrait » (249). Puis, le narrateur soutient que le portrait d'Ilse brossé dans le treizième chapitre « défigurait » (574) sa femme, que c'est justement ce portrait affreux d'elle-même qui l'avait menée à boire sa dernière bouteille. Le désir de réparer sa faute pousse le narrateur à donner une meilleure image d'Ilse dans « Disparition ».

Se disant responsable de la mort de sa femme, Serge se donne comme étant la personne la plus importante de sa vie. Sa culpabilité est narcissique puisqu'il se donne comme celui qui avait droit de vie et de mort sur elle, ce qui manifeste le même désir de la posséder, de se l'approprier, elle qui n'est plus dans le monde et dont les traces s'effacent un peu plus chaque jour. Serge refuse ainsi la puissance d'Ilse sur lui, la violence par laquelle elle l'a rejeté en se tuant.

L'écriture devient une façon de maîtriser le trauma. En se déclarant coupable, Serge devient la cause de son malheur. Il est responsable de la mort d'Ilse, donc de sa propre perte. En se faisant coupable, il se venge de sa femme puisqu'il devient celui qui a causé sa mort, mais surtout, il se fait cause de la perte qui le fait souffrir. La mort d'Ilse est non seulement répétée par sa mise en récit, mais répétée maintes fois par l'enquête qui rejoue

à plusieurs reprises la scène traumatique, qui construit son récit autour d'elle. Le récit qui relate la vie du veuf dans les jours qui ont suivi le décès de sa femme participe du même procédé : il permet à Serge de revivre les difficiles journées qui ont suivi la mort d'Ilse, de se les approprier et d'en devenir sujet. Selon Freud, la répétition d'une scène désagréable peut procurer du plaisir en ce que chaque répétition permet une meilleure maîtrise du trauma par le sujet. Le psychanalyste explique cela en donnant pour exemple un jeu auquel s'adonne son petit fils, Ernst¹⁰³. Celui-ci s'amuse à jeter une bobine, puis à la ramener à lui en tirant sur une ficelle. En lançant la bobine, il dit « fort », puis la faisant revenir, il dit « da », ce qui est traduit « parti » et « voilà ». Par ce jeu qu'il répète, l'enfant revit le départ de sa mère (ce qui lui est désagréable), puis son retour, la bobine symbolisant la présence et l'absence de la mère. Il se fait ainsi la cause de ce qui lui est désagréable. Freud constate : « Il était passif, à la merci de l'événement; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant qu'il soit, comme jeu, il assume le rôle actif¹⁰⁴. » Le trauma revient ici sous forme de jeu que l'enfant s'approprie pour faire sens. Plutôt que de souffrir du départ de sa mère, Ernst produit du sens en se faisant maître du jeu. C'est aussi pour lui une façon de se venger de sa mère : « En rejetant l'objet pour qu'il soit parti, l'enfant pourrait satisfaire une impulsion réprimée dans sa vie quotidienne, à se venger de sa mère qui était partie loin de lui¹⁰⁵ ». Comme le jeu de la bobine pour Ernst, la deuxième partie du *Livre brisé* est pour Serge une façon de rejouer le trauma. Il répète la mort d'Ilse et la place dans un jeu dont il est le maître : le roman qu'il écrit. Ainsi, il s'en fait sujet, ce qui lui apporte une satisfaction et lui procure du plaisir, malgré la douleur associée aux souvenirs et images traumatiques.

Mais surtout, en se donnant pour coupable de la mort d'Ilse, Serge parvient à rattacher sa culpabilité à une faute; il se reconnaît enfin une faute qui est aussi importante que la culpabilité qu'il ressent et qui, elle, apparaît tout au long du roman. La mort d'Ilse devient sa faute, celle à laquelle il ramène les représentants de sa culpabilité.

¹⁰³ *Id.*, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 60-61.

« Il n'a pas été un bon père pour Ilse » devient la faute qu'il lie à la culpabilité issue de son incapacité à combler les attentes du surmoi, à être à la hauteur des figures paternelles intériorisées. Freud a remarqué que certaines personnes qui commettent un acte criminel ne ressentent pas une culpabilité après avoir commis l'acte, mais avant¹⁰⁶. Cet acte justifie le sentiment de culpabilité qui les oppresse, ou du moins, le rapporte à quelque chose de déterminé. Freud souligne : « Si paradoxal que cela puisse paraître, il me faut dire que le sentiment de culpabilité préexistait à la faute : ce n'est pas de celle-ci qu'il procédait, mais au contraire la faute procédait du sentiment de culpabilité¹⁰⁷. »

Serge ne commet pas un crime pour soulager sa culpabilité. Pourtant, il fait de la mort d'Ilse son crime et soulage ainsi la culpabilité qui l'opprime depuis longtemps, soit celle qui s'est développée à la suite de l'Occupation. Il rapproche son expérience des années 1940 de celle de la mort d'Ilse. En faisant du *Livre l'arme du crime*, il fait de l'expérience d'écriture à laquelle son couple se livrait une expérience mortifère. Et encore une fois, comme quarante ans plus tôt en France, lui s'en est sorti indemne, alors qu'il a vu sa compagne mourir sous ses yeux. Or, cette deuxième mort lui servira à soulager la culpabilité du survivant issue de son expérience traumatisante d'enfant juif. Il fait de la mort d'Ilse son sacrifice : elle est le sang qu'il n'a pas versé lors de la Deuxième Guerre mondiale. C'est lorsqu'on ouvre le four qui brûlera le corps d'Ilse que tout bascule en le narrateur : « ils ont poussé ma femme dedans, là, dans le brasier, tout s'est rouvert d'un seul coup, en moi, ils m'ont enfourné dans Auschwitz, vivant » (546). La mort d'Ilse le ramène quarante ans en arrière, ravive sa douleur : Serge dit qu'il est injuste de mettre sa femme au crématoire, que les fours étaient réservés aux Juifs comme lui. La survie du mari se fonde à la survie du Juif, comme s'il ne s'agissait que d'une seule et même chose. Lorsqu'on brûle sa femme, Serge se trouve une fois de plus devant les millions de morts des camps, ceux-là mêmes qu'il dit, au premier chapitre, porter en lui. Ilse les rejoint sur « les charbons ardents » (547). La référence à Auschwitz est là, toujours, dans les

¹⁰⁶ *Id.*, « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse » [1915-1916] dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1971, pp. 105-136.

¹⁰⁷ *Ibid.*

pensées qu'a Serge lors de la crémation d'Ilse : il repense aux Allemands qui avaient compris que la crémation était une façon d'annihiler le génocide, d'anéantir les corps indésirables pour faire disparaître pour de bon les disparus (547); il souligne que la crémation de sa femme est beaucoup moins perfectionnée que celle qu'on pratiquait à Auschwitz, où l'on aurait expédié dix fourgons dans le temps seulement que le corps d'Ilse se consume (560). Cette référence à Auschwitz renforce le lien que Serge fait entre ses deux expériences traumatisantes.

Lorsque sa femme brûle dans le crématorium, Serge dit que c'est aussi lui qui se perd puisqu'il dit qu'il ne peut ni ne veut vivre sans elle : « la force vitale, elle qui la déversait dans mes artères, pas seulement qu'elle me maintenait en vie, elle me maintenait en place, sans elle, mes morceaux se désarticulent, je me disloque » (562). Puis, la crémation se termine, on pose l'urne contenant les cendres d'Ilse devant Serge, ce qui le plonge dans un abîme sans fond : « un tel abîme, un manque brusque, brutal, sans fond, qui s'ouvre, un tel trou, je disparaissais tout entier dedans, la vue m'engouffre, une absence absolue me happe » (564). Ce trou dans lequel il sombre est non sans rappeler le « trou » si bien décrit dans les premiers chapitres qui était justement celui dans lequel la culpabilité devant les souvenirs de l'Occupation et de la guerre plongeait le narrateur.

Avec la crémation d'Ilse, la distance qu'a créée le temps entre Serge et la guerre se brise. Le narrateur dit rejoindre son « destin au crématoire », affirme que les « quarante ans de rescapé soudain se volatilisent » (562). S'il a survécu à la Shoah, Serge vit son destin de Juif avec la mort de sa femme. Il fait de cette mort celle qu'il croyait devoir au peuple juif. Mettre sa femme au four devient une façon de régler une « dette » qui l'oppressait depuis quarante ans. Devant les millions de Juifs qui grouillent sous ses paupières (548), il enfourme sa femme qu'il dit être son absolu : « elle est ma mémoire, elle est ma mère, ma femme, elle est plus moi que moi, sans elle, je suis l'ombre d'une ombre, un fantôme de fantôme, je ne rôde même plus en moi, je m'évapore en même temps qu'elle dans le four » (562). La mort d'Ilse lui permet de soulager sa culpabilité du survivant en étant à la fois sa faute, celle qu'il pourrait enfin rattacher à sa culpabilité, et

son propre sacrifice, celui qui lui permettrait de soulager ce trop grand sentiment de culpabilité.

Si la mort d'Ilse permet à Serge de se réconcilier avec les millions de Juifs morts durant la guerre, elle lui permet aussi de se réconcilier avec le monde germanique. Juifs et chrétiens partagent la mort d'Ilse. Ils partagent ses cendres (la moitié sera enterrée à Bagneux, cimetière juif à Paris; l'autre, en Autriche, terre chrétienne). Ils partagent aussi la souffrance du deuil. Pendant l'heure que dure la crémation, Serge tient d'un côté la main tremblante du frère d'Ilse et de l'autre, la « poigne virile » de sa propre sœur (560). D'un côté se trouve le frère luthérien qui tremblote, de l'autre, la bonne et courageuse sœur juive, au centre, Serge, le faux Juif dont les « morceaux se désarticulent » (562). L'émotion amène Serge à prendre la parole devant la tombe juive d'Ilse. Le narrateur dit qu'il sent les mots monter des tréfonds de sa mémoire, des mots qui traversent les décennies et jaillissent hors de sa bouche :

j'aimerais dire une dernière chose, et qui est peut-être, sur notre rapport, à Ilse et à moi, le dernier mot. Ce qui nous a rapprochés le plus profondément, ce qui nous a liés le plus intimement, c'est que cette jeune Autrichienne souffrait dans son cœur, d'une souffrance très vive, très personnelle, du mal que son pays a fait aux juifs. Bien qu'elle ne fût pas née à l'époque, elle se sentait responsable des crimes de ses compatriotes, le passé de sa terre natale était pour elle un cruel tourment. Alors ma chérie, il y a une chose que je tiens à te dire, ici, à haute voix, en ce lieu le plus désolé, le plus désert de la terre, et ce seront pour toi mes dernières paroles : parmi ces tombes vides, ces ombres d'ombres, ces fantômes de fantômes, sois la bienvenue, ils t'accueillent, tu es ici chez toi, parmi les tiens (583).

Serge dit qu'Ilse était une innocente qui portait le poids des crimes de ses parents, qui s'était sentie responsable des atrocités perpétrées par son peuple. Il prend alors conscience que le monde germanique et les Nazis, ce n'est pas la même chose. La guerre a aussi fait ses victimes germaniques : les générations nées peu avant ou après la guerre n'ont pas décidé de cette guerre, mais l'ont subie et s'en sont senties coupables. Il fait donc de sa femme luthérienne une Juive qui reposera à Bagneux, entourée « des siens ».

Lorsqu'ils s'appêtent à quitter le cimetière, le frère d'Ilse pose un dernier geste qui bouscule Serge. Alors que ce dernier se penche et dépose sur la tombe de sa femme une

poignée de cailloux, suivant la tradition juive, l'Autrichien imite ce geste. Serge sent alors quelque chose « crever en lui », le mur de haine qui « s'écroule et s'efface » (584). Dans un grand soulagement, la paix apparaît en toutes lettres : « LA GUERRE EST FINIE » (584). Il n'a plus à détester le monde germanique : « Soudain, le monde germanique et moi, nous sommes en paix. Ilse nous a réconciliés en elle » (584).

C'est en allemand que Serge s'adresse une dernière fois à sa femme : « STAUB ZU SATUB UND ERDE ZU ERDE » (586) — « la poussière à la poussière, la terre à la terre¹⁰⁸ ». Serge se rappelle les ballades allemandes qu'Ilse lui chantait, il se souvient de ces soirs où elle vantait la pureté de la langue de Max Frisch. L'allemand perd sa lourdeur, son infamie des années 1940 pour revenir à la beauté qu'elle revêtait dans les mots de Kafka et Goethe. Alors que l'allemand est jusque-là employé dans le roman surtout pour insulter, la langue maternelle d'Ilse devient littérature et paroles d'amour, ce qui symbolise bien la réconciliation de Serge et du monde germanique, réconciliation qui se voit dans ce que le narrateur juge le plus précieux : les mots. Il admet : « l'allemand ce n'est pas seulement que du boche, les éruptions d'Hitler, les glapissements de Goebbels, tout ce fracas de la racaille de l'an quarante, une langue, douze ans de turpitudes ne peuvent l'atteindre, douze ans d'infamie ne peuvent la souiller » (585).

Le texte que Serge tisse de la mort d'Ilse devient un véritable témoignage de l'expérience de deuil. Serge souffre grandement de la mort de sa femme et l'expérience traumatique de la mort se rejoue dans l'écriture : « Je suis une plaie béante. Chaque mot m'arrache des larmes. M'asseoir à ma machine est un supplice. Lorsque j'essaie de raconter, la douleur se concentre, elle me lancine, elle me tenaille, encore plus aiguë » (453). Freud décrit le deuil comme un travail par lequel la réalité impose que l'homme retire toute libido investie dans l'objet d'amour perdu, ce qui requiert une grande quantité d'énergie et de temps¹⁰⁹. L'endeuillé connaît alors une « perte de l'intérêt pour le monde extérieur — dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt » et abandonne

¹⁰⁸ Traduction libre.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*

« toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt¹¹⁰ ». Il peut se rebeller, détourner la réalité et maintenir l'objet dans une psychose hallucinatoire, mais le réel aura raison de sa rébellion et le travail de deuil finira par s'achever. La libido pourra ensuite être réinvestie dans un nouvel objet d'amour.

Serge ne rompt pas les liens qui l'unissent à Ilse, ne désinvestit pas sa libido de son objet d'amour. Son moi se rebelle et maintient en vie l'être aimé par les rêves et l'écriture : « le matin, tassé, blotti dans mon lit, au creux des couvertures recroquevillé, ça tourne en sens inverse, vertige contraire, ÇA PARLE [...] JE LUI PARLE [...] ELLE ME PARLE [...] LA VOILÀ, enfin là, devant moi, ELLE, LA VRAIE » (607-608). Les nombreux passages où il s'adresse directement à Ilse au « tu » témoignent de cette tentative de maintenir en vie l'objet d'amour dans l'écriture. Aussi, en faisant du livre le tombeau d'Ilse, Serge veut faire de sa femme un personnage de roman : il pourrait alors la faire revivre à sa guise dans son texte. Le mari ne veut pas briser les liens qui l'unissent à Ilse, il est incapable de compléter son deuil. Il n'aspire plus qu'à la mort, ce qui est révélé dans un long passage à la fin du texte où il écrit : « JE VEUX DISPARAITRE, TOUT ENTIER, dans la nuit m'engloutir, pas d'extinction lente, tout d'un coup, JE VEUX M'ÉTEINDRE » (607). La pulsion de mort est ici manifeste dans ce désir d'anéantissement. La tentation du suicide peut apparaître à la suite d'un deuil traumatique et s'explique par l'identification narcissique à l'objet d'amour perdu : l'idée qu'il partagera le destin de celui auquel il s'identifie peut persister chez le survivant jusqu'à ce qu'il soit capable de rompre les liens qui l'unissent à lui. Ce désir de mort apparaît plus souvent chez les endeuillés par suicide que chez les autres et serait lié, selon Michel Hanus, à « la conjonction entre l'identification ambivalente au suicidé et la poussée de puissants sentiments de culpabilité : se suicider à son tour pour le rejoindre et se punir¹¹¹ ».

Si Serge résiste à la tentation du suicide, c'est entre autres parce qu'il doit réparer sa

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹¹¹ Michel Hanus, « Les difficultés des deuils après suicide », *op. cit.*

faute dans l'écriture. Dans « Disparition », Ilse devient le personnage principal du texte, occupe les pages du texte comme elle le désirait, comme aucune autre femme n'a pu le faire dans les livres de Serge : « tu voulais être MON HÉROÏNE ABSOLUE, tu l'es » (598). En écrivant la vie d'Ilse, il cherche à répondre à sa demande, demande qui était l'enjeu même du livre et qui les aurait menés, selon lui, à leur perte. Serge doit écrire pour réparer sa faute, et c'est cette écriture qui l'empêche de se tuer à son tour :

Il faut, je dois, debout, la journée dès le réveil a beau déjà peser du plomb, il faut que je soulève l'écrasant fardeau, que je me lève, temps de me remettre au travail, si je veux te recréer, je dois t'écrire, tant que je tape à la machine le matin, je te perpétue, face à la fenêtre, aussi longtemps que je rédige, je te recompose, TU ES DEVENU POÈME (609).

L'écriture est une manifestation de la pulsion de vie. Elle empêche la mort directe par le suicide, mais aussi la mort lente du sujet endeuillé qui n'a plus d'intérêt pour le monde extérieur, qui se coupe de lui. Elle est la seule chose qui permette à Serge de continuer à vivre, le seul travail qui le maintienne en vie et qui l'empêche de sombrer dans le désir de mort. C'est pourquoi il doit écrire tous les jours, qu'il s'assoit à sa machine dès le réveil et jusque tard le soir, puisque « quand la nuit tombe [...] tout bascule dans les ténèbres [...] la folie insupportable ne bourdonne plus entre [ses] tempes, plus d'échos qui [lui] concassent le crâne, soudain nuit noire, soudain silence, SOUDAIN RIEN » (605).

CONCLUSION

La tension dramatique du *Livre brisé* est liée à sa nature autofictionnelle. Pour rendre son récit intéressant, l'auteur a placé les éléments du texte de façon à créer un effet romanesque. S'il s'en était tenu au principe autobiographique, s'il avait raconté la vie d'Ilse en en présentant les épisodes dans leur ordre chronologique, le lecteur aurait appris très tôt qu'Ilse avait eu une enfance difficile, qu'elle ne parvenait pas à rencontrer son désir, qu'elle buvait. Il aurait aussi eu connaissance de ses nombreuses tentatives de suicide, qui n'apparaissent que dans « Disparition ». Ainsi, la mort d'Ilse aurait davantage semblé être une fatalité, une conséquence de sa vie malheureuse, qui se produit, par pure coïncidence, peu après que Serge lui a envoyé le chapitre « Beuveries ». Mais puisque *Le livre brisé* est une autofiction, ce qu'on lit, c'est d'abord qu'une femme jalouse veut sa place dans l'écriture de son mari, puis qu'elle tire vers elle le roman en le forçant à écrire des épisodes de leur vie où elle se donne pour victime (notamment du fait qu'il lui refuse des enfants, qu'elle a connu un avortement difficile, puis une fausse couche pénible). Le mari, d'abord hésitant, finit par entrer dans le jeu que lui propose sa femme et vient à écrire un chapitre terrible qui la met devant son alcoolisme invoué. On lit ensuite ce chapitre cru, difficile, où il avoue la violenter. Puis, plus rien. Le mari annonce que sa femme est morte seule à Paris, après avoir reçu ce chapitre qu'elle lui a dit être « difficile à digérer » (572).

Ainsi, lorsque Serge affirme : « par mon écriture, j'ai tué ma femme », il est assez facile de le croire. La réception du *Livre brisé* montre que la lecture adoptée par certains ne tient pas compte de la nature autofictionnelle du texte, mais plutôt que les lecteurs entreraient dans le jeu que propose le texte en jugeant Serge coupable de la mort de sa femme. Cette lecture oublie aussi que le déploiement de la culpabilité dans le texte est présent dès les toutes premières lignes du roman. Ce mémoire a montré la jouissance dans ce texte en lien avec l'appropriation de la faute. Lorsque Serge se donne pour coupable de la mort de sa femme, il trouve une façon de vivre cette mort, mais aussi, de soulager une culpabilité : celle issue de son incapacité à combler les attentes d'un surmoi

tyrannique et celle d'un Juif qui a survécu à la Shoah sans avoir combattu pour les siens.

L'Après-vivre, un roman qui paraît cinq ans après *Le livre brisé*, aborde le processus de publication et la réception critique du *Livre-monstre* telle que les a vécus l'auteur¹¹². Il comprend des comptes-rendus et des fragments d'articles critiques, raconte l'émission *Apostrophes* où Doubrovsky était invité à parler de son roman, harcelé par Bernard Pivot qui cherchait des aveux. *Le livre brisé* apparaît donc dans le roman qui lui succède en tant qu'objet littéraire, mais aussi, l'histoire même du couple et de la mort d'Ilse fait partie du nouveau roman en tant que passé vécu de Serge. La quatrième de couverture du roman insiste sur le fait qu'il s'agit « non pas de la suite mais de la poursuite du *Livre brisé* » (*AV*, quatrième de couverture).

L'Après-vivre, c'est la vie de Serge après la mort d'Ilse, lui qui se dit déchiré entre le désir de mourir et celui de vivre, coincé « dans les mâchoires de l'entre-deux, une vie qui n'est plus, une mort qui n'est pas encore, la mort dans la vie » (*AV*, p. 26). L'histoire débute alors que Serge revient à New York en décembre 1987, après les obsèques de sa femme à Paris. Elle raconte d'abord le long hiver 1988, où le narrateur termine dans la douleur le roman qu'il avait promis à sa femme. L'envie de mourir est bien présente, mais les deux filles de Serge veillent sur leur père. Puis mai 1988 arrive : *Le livre brisé* est achevé. Le point final du manuscrit emporte avec lui l'omniprésence d'Ilse. Toujours à New York, Serge se met en quête d'une nouvelle compagne : une jeune femme, comme il les aime. Après avoir été rejeté par une jeune artiste, Serge tente sa chance avec une belle psychanalyste qui approche la cinquantaine. Mais il ne parvient pas à lui faire l'amour, la mort d'Ilse étant encore trop récente, dit-il.

Quelques semaines après l'incident, Serge quitte ses filles et s'envole, selon son habitude, pour une année en France. À Paris, il se heurte à nouveau à la présence d'Ilse : « En rentrant, quand j'ai ouvert, le 2 juillet 88, la porte, quand j'ai revu notre chambre, Ilse est redevenue réelle, une morte vivante [...] Ce retour au domicile ex-conjugal la

¹¹² Serge Doubrovsky, *L'Après-Vivre*, Paris : Grasset, 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ravive » (*AV*, p. 119). Serge ressent alors un pressant besoin de passer à autre chose, à une nouvelle femme qui pourra lui redonner le goût de vivre. Il rencontre de belles jeunes femmes, mais ses expériences infructueuses le poussent à se tourner vers les petites annonces classées. En mars 1989 paraissent ces quelques lignes : « Universitaire écrivain connu 57 a., b. phys., tendre, aisé, veuf ch. JF 25-45 a. jolie, cultivée, aimant littérature, sorties, voyages pour relat. Dur. Photo » (*AV*, p. 166). Des soixante-huit femmes qui répondent à l'appel, Serge en rencontre quelques-unes avant de tomber sur la bonne : une belle femme de trente-trois ans, qui a épousé un homme qu'elle n'aimait pas et a eu un enfant de lui. Enceinte, elle a abandonné ses études en médecine et est depuis sans occupation ni autre bonheur que celui d'être mère.

Avec cette nouvelle compagne, Serge retrouve une femme qui va souffrir de son écriture et le maintenir dans sa jouissance. Avant même que le livre n'aborde la rencontre entre Serge et cette femme, celle-ci apparaît dans le roman par un interdit qu'elle impose à l'écrivain : « Si tu publies ce chapitre, je ne te reverrai plus jamais » (*AV*, p. 66). Le chapitre auquel elle fait référence semble être coupé du roman. Mais l'interdiction qu'elle lui répète plus loin —« N'écris pas sur moi » (*AV*, p. 73)— n'est pas respectée. L'auteur affirme qu'en décidant de partager la vie d'un autobiographe, on doit s'attendre à apparaître dans ses écrits : le livre tait donc le nom de cette femme, se contentant d'employer le pronom *Elle*, mais il ne tait pas l'histoire d'amour entre cette jeune femme et Serge, leurs escapades, les difficultés qu'ils vivent et qui découlent tant de leur différence d'âge que de leurs passés respectifs. Il aborde la profonde dépression de Serge, les bouffées anxiogènes qui paralysent tous ses membres, qui accompagne la publication de ce que le narrateur désigne être « un texte maudit » (*AV*, p. 48). Le narrateur souligne que le succès du *Livre brisé* va de pair avec sa descente dans une profonde dépression. Car s'il se défend sur le plateau de Bernard Pivot d'avoir mené Ilse au suicide, il dit se sentir coupable de cette mort : « Comme tout un chacun, j'ai un Surmoi. Culpabilité. Ce livre est ma crucifixion. Ta femme crève, et toi, tu profites [...] Dans l'inconscient que ça se pense, que ça se passe. Du coup, ça s'inscrit dans mon corps. Ma quasi-catatonie est mon refoulement » (*AV*, p. 283). Le livre raconte aussi le vieillissement du narrateur, qui

est rejeté par des jeunes femmes à qui il fait des avances et qui, une fois *Elle* trouvée, n'est plus capable de faire l'amour sans recourir à des injections médicamenteuses. Ce livre, c'est le déclin d'un homme qui a toujours eu peur de vieillir. Abordé dès les premiers romans de Doubrovsky, le thème du vieillissement devient alors central dans l'écriture de l'auteur. L'exposition de la déchéance et de la dégradation du corps apparaît comme une jouissance dans ce roman, comme dans ceux qui lui succèdent.

Le roman aborde aussi l'intervention chirurgicale manquée de sa nouvelle compagne, la difficulté de celle-ci à vivre une vie qui la comblera, elle qui voudrait rester avec Serge qu'elle aime, mais ne peut pas quitter le père de sa fille, qu'elle n'aime pas, pour vivre avec un homme qui ne lui offre aucun avenir. Elle lui reproche d'avoir ruiné sa vie, sa jeunesse, en n'étant pas celui qu'il avait dit être dans la petite annonce, en ne lui offrant pas cette nouvelle vie qu'elle désirait tant. Elle lui reproche de toujours se plaindre au sujet de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah, sur ce passé lointain, alors que de nouveaux drames mériteraient qu'on les pleure aussi. Elle n'aime pas ses livres (sauf *Fils*), préfère ceux de son ancien amant, René Fallet. Elle dit à Serge que ses romans sont « des règlements de comptes » (*AV*, p. 96) et lui reproche d'avoir profité de son talent pour se revancher sur Ilse. Elle lui dit qu'il « est un être mortifère » (*AV*, p. 372), ce que le narrateur s'explique avec tristesse : « A cette jeune femme, fringante du désir de revivre, j'ai injecté malgré moi mon livre et ma femme morte » (*AV*, p. 288). Avec *Elle*, Serge vit une nouvelle relation marquée par des hauts et des bas, où tous deux sont pris dans un cercle vicieux, dépendants de cette relation houleuse à laquelle ils ne peuvent (et ne veulent) pas mettre fin. L'histoire d'amour de *L'Après-Vivre*, c'est celle qui parvient difficilement à exister entre Serge et *Elle*, celle qui existe malgré tout.

À travers cette histoire d'amour se glissent de longs passages où Serge raconte ses visites à son oncle maternel, Henri Weitzman. L'homme de près de 90 ans est comme un père pour lui. Il a toujours été présent dans sa vie et Serge dit même lui devoir cette vie puisque c'est la belle-famille de son oncle qui a hébergé la famille Doubrovsky durant l'Occupation. L'oncle maternel a toutes les qualités d'un « mâle viril », comme l'était

Israël Doubrovsky (*AV*, p. 55-56). Il se mérite l'attention des femmes qui viennent naturellement à lui, malgré le fait qu'il vieillisse (*AV*, p. 249). Il est un héros de la guerre, a même décroché la médaille de la Résistance, ce qui, Serge le rappelle, se gagnait et se méritait (*AV*, p. 156). En plus d'être un homme-mâle, c'est un intellectuel qui a fréquenté les grands hommes de son époque : Breton, Aragon, Éluard, Desnos (*AV*, p. 154). Âgé de plus de 80 ans, il rédige encore sa chronique pour un magazine. Sa mémoire prodigieuse ne flanche pas avec l'âge et lorsqu'il le visite, Serge le presse de lui raconter ses aventures passées. Il envie son oncle d'avoir tant à raconter, d'être un « homme-mythe » (*AV*, p. 53). Une critique dira à propos d'Henri Weitzman, qu'il est « l'oncle-fable¹¹³ » de Serge. Contrairement à Serge, Henri Weitzman a une vie « qui dépasse, défie la fiction » (*AV*, p. 241), il pourrait être sujet de l'autobiographie :

chaque fois que je le vois, je le presse d'écrire sa vie, sa vie je l'envie, si j'en avais eu une pareille, j'en aurais tiré au moins vingt livres, quand je pense comment j'ai dû me débattre avec la médiocre mienne d'existence pour en faire cinq ou six romans [...] mon oncle, lui, n'a qu'à ouvrir la bouche, il en jaillit des volumes et des volumes, il m'agace, je crie, mais tu dois écrire tes mémoires, il secoue la tête, ses souvenirs sont comme de l'argent, il ne thésaurise pas, il partage (*AV*, p. 155).

La figure paternelle grandiose, telle qu'elle se donnait dans *Le livre brisé*, est enrichie de ce nouveau père auquel Serge a tout à envier.

Cinq ans après la parution de *L'Après-vivre* paraît *Laissé pour compte*¹¹⁴. Ce roman débute par un constat. Le narrateur, qui approche les soixante-dix ans, déplore le fait que plus rien d'intéressant ne lui arrive : « *l'Après-vivre*, maintenant quoi, l'après-livre, quelle vie, vieillir, que raconter » (*LC*, p. 27). Le narrateur dit avoir besoin d'écrire pour vivre, que l'écriture est sa « fonction essentielle » (*LC*, p. 44). Il poursuit donc son entreprise d'écriture dans ce livre qu'il nous promet être son dernier (*LC*, p. 29). Mais il se questionne : que peut-on écrire lorsque notre vie est déjà racontée, étalée dans sept livres et que notre routine a perdu tout potentiel romanesque ? En allant voir un concert,

¹¹³ Marie Miguet-Ollagnier, « L'Après-vivre ou l'oncle-fable » dans *Les voisinages du moi*, Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999, pp. 29-42.

¹¹⁴ Serge Doubrovsky, *Laissé pour conte*, Paris : Grasset, 1999. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

il a l'idée d'écrire des fragments de sa vie passée qui n'apparaissent dans aucun de ses romans pour qu'ils « se lient, s'allient, comme le scherzo de Chopin » (*LC*, p. 46). Si dans ses romans précédents, Serge « tuait une femme par livre » (*LC*, p. 69), selon l'expression employée dans *Le livre brisé*, si chacun des romans sert à tourner la page sur une femme (sa mère, Élizabeth, Rachel, Ilse, *Elle*), ce nouveau roman sera celui où il se liquidera lui-même et seul : « à présent, c'est moi qu'il faut que je tue, c'est ainsi, je dois m'exécuter, me défaire une bonne fois de ma défroque, expulser mes restes pour le nettoyage final, pas d'autre choix [...] il faut que je me fasse hara-kiri tout seul, sans assistance » (*LC*, p. 47).

Laissé pour conte est subdivisé en trente-cinq chapitres qui correspondent à différents moments de la vie de Serge. Il reprend des événements disparates de la vie de Serge, notamment sa vie sous l'Occupation, ses années d'étude en Irlande, ses premières années d'enseignement en Amérique, son premier mariage (avec Claudia). Dans un article intéressant, Isabelle Grell remarque que dans ce roman, il y a une nouvelle structure qui permet d'assurer une cohésion entre les fragments disparates du texte et qui permet de naviguer entre les épisodes du passé : la correspondance épistolaire (alors que dans les trois derniers romans de l'auteur, l'histoire amoureuse centrale assurait l'unité du livre). Ainsi « de larges parties de l'ouvrage s'organisent autour de l'exhumation d'une boîte de vieilles lettres, échangées autrefois avec le père ou la mère ; ou de l'énumération des cartes de vœux envoyées pour une nouvelle année (1997)¹¹⁵ ». Selon Grell, « Cette forme permet de mettre en valeur la permanence d'un fond, ou plutôt le principe majeur qui organise la présentation de ce fond : le ressassement¹¹⁶. »

Le lecteur reconnaît dans le texte des motifs récurrents, soit des scènes, des phrases, des motifs descriptifs employés à maintes reprises dans ce livre et dans ceux qui l'ont précédé (le policier à vélo qui avertit la famille Doubrovsky de son arrestation, les étés

¹¹⁵ Isabelle Grell, « Le ressassement de *Laissé pour conte* : crise et vérité du "système S. D." », publié sur *autofiction.org*, 2008, en ligne : <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/25/Le-ressassement-de-Laisse-pour-conte-%3A-crise-et-verite-du-systeme-S-D>>, consulté le 01-08-11.

¹¹⁶ *Ibid.*

torrides avec Élisabeth, la vie des Juifs sous l'Occupation, etc.). La recherche des scènes répétées permettrait au lecteur de remarquer des scènes inédites dans ce roman : plusieurs concernant la liaison de Serge et de Josie; une dispute avec Rachel; un mariage gai auquel Serge aurait assisté avec Ilse. Le lecteur remarquerait aussi la grande place laissée à Claudia dans ce roman, qui raconte la rencontre à Paris de Serge et de la belle Américaine, leur mariage, leur voyage de noces, les relations de Serge avec les parents de Claudia. (Sa belle-mère, Cynthia, était comme une mère pour lui. Son beau-père Jeff, apparaît être un autre modèle d'homme pour Serge : le modèle américain. Par son travail acharné, il a monté sa propre affaire et jouit d'une voiture neuve et d'une superbe propriété, d'une petite famille parfaite, de riches amis appartenant à la haute société. Bref, il a réalisé le rêve américain.)

Ces scènes inédites se perdent dans l'ensemble de scènes déjà racontées dans les six premiers romans de Doubrovsky. Revisitant les épisodes de la vie vécue et racontée de Serge, l'écriture deviendrait alors tant le « bilan d'une existence » que la « somme des ouvrages précédents¹¹⁷ ». Ainsi, selon Grell, dans ce roman, l'auteur en viendrait à consolider et à systématiser la pratique de la reprise déjà présente dans les romans précédents pour faire de l'ensemble de ses œuvres un corpus « cohérent ».

La reprise de ces scènes et le retour des mêmes thèmes dans l'écriture mettent de l'avant la répétition de l'aveu et la fuite infinie de la culpabilité. La figure grandiose du père qui revient incessamment dans l'écriture et à laquelle s'ajoutent toujours davantage de figures paternelles, ainsi que les motifs récurrents qui renvoient aux années 1940 sont des représentants de la culpabilité dans l'écriture. Quant aux scènes où Serge se donne pour homme viril (avec Elizabeth ou une autre amante) et où il aborde sa vie de professeur, de critique et d'écrivain (ou mime son travail d'intellectuel), elles repoussent la culpabilité. L'écriture, par le ressassement, montre donc le tiraillement d'un sujet qui vit sa culpabilité : tantôt il se confesse et s'avoue incapable de tout, tantôt il se défend d'être aussi « mauvais » qu'il se dit ou fuit sa culpabilité.

¹¹⁷ *Ibid.*

Bien que Doubrovsky ait désigné *Laissé pour conte* comme son dernier roman, en 2011 paraît *Un homme de passage*¹¹⁸. En 2006, à près de 80 ans, Serge Doubrovsky, professeur de littérature à l'Université de New York, prend sa retraite après cinq décennies de services. En quittant ses fonctions, il quitte l'Amérique et l'appartement qu'il occupait depuis vingt-huit ans. Les premiers chapitres de ce nouveau roman sont réservés aux derniers moments du narrateur dans son appartement. Il fait des boîtes et faisant cela, il tombe sur des objets, des lettres, des photos qui l'amènent dans ses souvenirs. Ces souvenirs, ce sont ceux des femmes qui ont habité sa vie : sa mère, ses filles, ses épouses, ses amantes. Ce sont aussi ceux de ses promenades dans la Grosse Pomme où il décrit New York comme il a su le marquer, sa jolie maison de Queen, le seul lieu qu'il ait possédé. Puis, un appel bouscule le narrateur : un ami de son âge est décédé. S'ensuit un chapitre qui porte sur les nombreuses occasions où Serge a confronté la mort. Prenant comme cadre une promenade dans Paris, le livre raconte ensuite le retour de Serge dans sa ville natale, sa nouvelle vie de retraité. Puis quelques fragments nous propulsent d'une époque à une autre, des années 1930 aux années 2000, au gré des souvenirs du narrateur. Enfin, un dernier chapitre est consacré à Elisabeth, une lectrice de Doubrovsky de vingt-huit ans sa cadette devenue sa dernière épouse. Cette femme d'origine arménienne lui offre un amour paisible et constant, lui insuffle la vie alors qu'il va lentement vers la mort.

Dans ce livre, il est surtout et toujours question de la mort. Dès le premier chapitre, elle apparaît comme le seul avenir pour l'homme de soixante-dix-huit ans : « En ce début de janvier 2006, ce n'est plus "la vie devant soi". La vie derrière soi, là que j'en suis. J'aborde la dernière phase » (*HP*, p. 35). Puis, elle prend toute la place dans le chapitre « Morts », où Serge se présente comme un « survivant » ayant échappé à la Camarde à maintes occasions depuis les années 1940 : en plus d'avoir survécu au génocide, il a été rescapé des oreillons à l'âge adulte, d'une méningite, de maladies infectieuses, d'une

¹¹⁸ Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*, Paris : Grasset, 2011. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

maladie de foie, d'une surdose de somnifères, d'un accident de voiture, d'une tumeur cancéreuse repérée juste à temps. Dans le chapitre suivant, on apprend la mort de deux femmes aimées de Serge : Rachel, à cinquante-trois ans, a subi une rupture d'anévrisme; Elle s'est pendue à quarante-quatre ans. Les trois jeunes femmes que Serge a aimées (Rachel, Ilse et *Elle*) sont mortes bien avant lui, ce qui le mènera à cette sinistre pensée :

Les jeunes femmes que j'ai aimées, tellement plus jeunes que moi, sont mortes. Je les ai égrenées une à une au cours des ans. Alcool, pendaison, anévrisme. Dans le premier cas, j'ai peut-être eu ma part. Pendaison, je n'y ai joué aucun rôle. Anévrisme, là je n'y suis certainement pour rien. Pourtant, je ressens un sourd malaise. J'ai eu dans *Le Livre brisé* une malheureuse métaphore, « je tue une femme par livre ». C'est comme si la métaphore s'était incarnée, qu'elle était devenue réalité. Les héroïnes de mes livres sont mortes une à une. Comme si l'écriture avait d'avance partie liée avec la mort. Cette pensée me tourmente et me taraude. J'ai cru m'en tirer par une autre formule « *Tuer, c'est aussi perpétuer* ». Mais l'existence transférée dans des mots sur le papier reste une existence virtuelle, dans la tête de l'écrivain et du lecteur. Les livres sont des catafalques vides. Rachel, Ilse, Elle, ne revivent pas pour autant. Je les ai semées en cours de route, l'une après l'autre (*HP*, pp. 292-293).

La mort, c'est aussi la perte totale de la virilité. Le dernier chapitre traite longuement de l'impossibilité pour Serge de faire l'amour à sa femme, Elisabeth, ainsi que de la culpabilité et la honte d'être devenu un sous-homme, incapable d'avoir des érections, malgré les médicaments. La mort, c'est aussi (et toujours) celles de la Shoah. Serge raconte notamment, pour la première fois dans un roman, sa troublante visite à Auschwitz, où il a été frappé par une affiche reliant les divers camps nazis : « De Drancy à Auschwitz, c'était 1350 kilomètres. Mon trajet, celui des miens, qui nous attendait mois après mois » (*HP*, p. 175). Dans ce roman, la culpabilité fait retour à maintes occasions, revient d'une façon quasi obsessionnelle, sous le regret de ne pas avoir fait sa guerre. Le discours sur la culpabilité du survivant se lie à celle du devoir de mémoire : s'il n'a pas fait sa guerre et qu'il s'en sent toujours coupable, Serge n'oublie pas son devoir de mémoire envers ceux qui ont participé à la Résistance (*HP*, p. 313). Par ailleurs, une place importante est laissée dans tout le roman au discours de la mémoire : tout en narrant ses souvenirs, l'auteur réfléchit sur les mécanismes par lesquels les souvenirs reviennent nous habiter un bref instant; sur les faux souvenirs qu'on se crée à partir de photos, de paroles entendues, de choses que l'on sait.

Ce livre qu'il est en train d'écrire, c'est peut-être la dernière chance pour l'écrivain de revenir sur ses écrits et sur son passé. Ainsi, en plus de revisiter ses scènes mythiques, bien connues de son lecteur, le narrateur clôt des épisodes laissés en suspens. Ainsi, on apprend qu'il s'était réconcilié avec Rachel après la parution de *Un amour de soi*, qu'ils se voyaient chaque année en bons amis. On comprend aussi mieux l'histoire d'amour qu'il a eue avec *Elle*, qu'il dit alors être une alcoolique profondément déprimée dont le destin tragique l'a menée à se tuer lorsque sa fille, devenue adolescente, se détachait lentement de sa mère. Le mariage avec Ilse fait aussi retour. Mais rien n'est clos quant à la culpabilité de Serge liée à l'histoire au centre du *Le livre brisé*. Serge ne parviendra jamais à se défaire de cette faute qu'il a faite sienne dans ce roman. Elle restera en suspens dans l'écriture de Serge, dans l'œuvre de Doubrovsky :

Que faut-il. Plaider COUPABLE, NON COUPABLE. Je n'ai jamais été sûr. Ai-je sa mort sur la conscience. Ou sur le cœur. Rousseau, juge de Jean-Jacques. Pas de réponse finale. Ni condamnation ni acquittement. Suspens. Il n'existe pas de jugement dernier. Ni sur la terre ni au ciel. La mort d'Ilse reste à jamais ambiguë. L'alcool. L'écriture. Ou les deux (*HP*, p. 290).

BIBLIOGRAPHIE

DE SERGE DOUBROVSKY

Corpus principal

DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1989.

Corpus secondaire

----- *Fils*, Paris : Galilée, 1977.

----- *Un amour de soi*, Paris : Hachette, 1982.

----- *L'Après-Vivre*, Paris : Grasset, 1994.

----- *Laissé pour conte*, Paris : Grasset, 1999.

----- *Un homme de passage*, Paris : Grasset, 2011.

Études, critiques et autocritiques

----- *Corneille ou la dialectique du héros*, Paris : Gallimard, 1968.

----- *La Place de la Madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris : Mercure de France, 1974.

----- « L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse » dans *Parcours critique*, Paris : Galilée, 1980, pp. 165-201.

----- « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse » dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, coll. « Perspectives critiques », Paris : PUF, 1988, pp. 61-79.

----- « Textes en main » dans S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune, *Autofictions & Cie*, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, 1993, pp. 207-217.

----- « Inventer un langage de notre temps » dans *Le Monde*, 26 mars 2010, en ligne : http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html, consulté le 14-04-10.

SUR SERGE DOUBROVSKY

Articles critiques et comptes-rendus

- ABDELMOUMEN, Mélikah. *L'un contre l'autre : La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky*, thèse de doctorat de l'Université de Montréal, sous la direction de Gilles Dupuis et Lise Gauvin, Montréal, 2009.
- ARMEL, Alette. « La tragédie du torero » dans *le Magazine Littéraire*, sept. 1989, p. 80.
- BACKÈS-CLÉMENT, Catherine. « La mort entre les jambes » dans *Critique*, n° 283, mars 1970, pp.1014-1022.
- BRISAC, Geneviève. « Serge Doubrovsky pour *Le Livre brisé* » dans *Le Monde des livres*, 29 nov. 1989, p. 18.
- BRUCKNER, Pascal. « L'Insoutenable confession de Serge Doubrovsky. Tout nu, tout cru. » dans *Le Nouvel Observateur*, 14-20 sept. 1989, p. 79.
- BUISINE, Alain. « Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne » dans *Autobiographie et Avant-Garde*, A. Hornung et E.-P. Ruhe (eds), Tübingen : Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992, pp. 159-68.
- BURGELIN, Claude. « Serge Doubrovsky : profession professeur. Autoportrait de l'artiste dans la salle des cours » dans *Les Temps Modernes*, n° 611-612, déc. 2000, janv.-fév. 2001, pp. 115-127.
- CHARD-HUTCHINSON, Martine. « Mémoire, réticences et élans : *Le Livre brisé*, Serge Doubrovsky » dans *Etudes romanesques 2. Modernité, Fiction, Déconstruction*, Paris : Lettres modernes, 1994, pp. 159-173.
- CHESTIER, Aurore. « *Le livre brisé* ou le jeu de l'écriture tendue en miroir » dans *Image & Narrative*, n° 19, nov. 2007, en ligne : <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/chestier.htm>, consulté le 24-02-10.
- CONTAT, Michel. « Le roman existentiel » dans *Magazine Littéraire*, n° 282, nov. 1990, pp. 38-41.
- COUELLE, Claude. « Pleine figure. *Le livre brisé* à la scène : prise de risque éthique et responsabilité esthétique » dans *Dalhousie French Studies. Spécial Serge Doubrovsky*, vol. 91, été 2010, pp. 113-123.
- DARRIEUSSECQ, Marie. « Serge Doubrovsky entre *Fils* et *Livre brisé* : l'écriture de soi du tout au gouffre » dans *Dalhousie French Studies. Spécial Serge Doubrovsky*, vol. 91, été 2010, pp. 45-53.

- GRELL, Isabelle. « Le ressassement de *Laissé pour conte* : crise et vérité du "système S. D." », publié sur *autofiction.org*, 2008, en ligne :
<<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/25/Le-ressassement-de-Laisse-pour-conte-%3A-crise-et-verite-du-systeme-S-D>>, consulté le 01-08-11.
- GRENON, Arnaud et Elizabeth MOLKOU, « *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky : retour sur une réception critique » dans *Dalhousie French Studies. Spécial Serge Doubrovsky*, vol. 91, été 2010, pp. 19-27.
- GUÈVREMONT, Francis. « Ma lectrice est morte : Autofiction et autoréférence dans *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky » dans *L'autobiographique*, vol. 39-40, Toronto : Editions Trintexte, 2006, pp. 27-37.
- JACCOMARD, Hélène. « Que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky? » dans *Littérature*, n° 92, déc. 1993, pp. 37-51.
- LOIGNON, Sylvie. « Faut-il être bête... Le bestiaire de Serge Doubrovsky » dans *Dalhousie French Studies. Spécial Serge Doubrovsky*, vol. 91, été 2010, pp. 29-37.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie. « La "saveur Sartre" du *Livre brisé* » dans *Les Temps modernes*, n° 542, 1991, pp. 132-153.
- « L'Après-vivre ou l'oncle-fable » dans *Les voisinages du moi*, Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999, pp. 29-42.
- MOLKOU, Elizabeth. « L'identité en question : autofiction et judéité » dans *Dalhousie French Studies*. vol. 70, printemps 2005, pp. 83-97.
- MORTIMER, Armine Kotin. « Mort de l'autobiographie dans *Le livre brisé* » dans *Les Temps modernes*, n° 611-612, déc. 2000-janv.-fév. 2001, pp. 128-166.
- « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », publié sur *Fabula*, 2007, en ligne :
<<http://www.fabula.org/colloques/document666.php>>, consulté le 24-02-10.
- « Autofiction et Altérité. Autofiction/Allofiction: *L'Après-vivre*. » dans R. Battiston et P. Weigel, *Autour de Serge Doubrovsky*, coll. « Universités/Domaine littéraire », Paris : Orizons, 2010, pp. 93-105.
- NOURISSIER, François. « Le seul écrivain français de l'école juive de New York » dans *Figaro Magazine*, n° 494, 21 oct. 1989, p. 46.
- PIATIER, Jacqueline. « Le livre monstre de Serge Doubrovsky » dans *Le Monde*, 8 sept. 1989, pp. 15-18.
- ROBIN, Régine. « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky » dans *Études Françaises*, vol. 33, n° 1, printemps 1997, pp. 45-59.
- « Trou de mémoire : le travail de la judéité » dans *Les Temps Modernes*, n° 611-612, déc. 2000, janv.-fév. 2001, pp. 192-209.

SAVEAU, Patrick. « Doubrovsky's Autofictions and the Holocaust: An Oxymoron? » dans *Rendezvous*, n° 34, vol. 1, 1999, pp. 25-34.

----- « *Le livre brisé* ou le recours à l'autre » dans *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, études réunies par Alain Montandon, coll. « Littératures », Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 161-172.

----- « Serge Doubrovsky ou une esthétique de la morbidité » dans *Dalhousie French Studies. Spécial Serge Doubrovsky*, vol. 91, été 2010, pp. 39-43.

Entretiens

DOUBROVSKY, Serge. « Je ne cherche aucune absolution, mais un partage », entretien avec Jean-François Louette, dans *Les Temps Modernes*, n° 611-612, déc. 2000, janv.-fév. 2001, pp. 210-218.

PIVOT, Bernard. « Qu'est-ce qui ne va pas? », *Apostrophes*, émission du 13 oct. 1989, Paris : Antenne 2, 1h 23min 45s.

OUVRAGES THÉORIQUES

Autofiction, énonciation et narration

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Biographies du désir*, Paris : PUF, 1988.

CHIANTARETTO, Jean-François. *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, coll. « L'Or d'Atalante », Paris : Champ Vallon, 1995.

COLONNA, Vincent. *L'autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Gérard Genette, Paris, 1989.

----- *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram, 2004.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, 1969.

----- *Palimpsestes, la littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1982.

----- *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1991.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 2004.

LECARME, Jacques. « L'autofiction : un mauvais genre? » dans S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune, *Autofictions & Cie*, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, 1993, pp. 227-249.

- LEIRIS, Michel. « De la littérature considérée comme une tauromachie » dans *L'âge d'homme*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1939, pp. 9-22.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.
- *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986.
- *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand Colin, 2003.
- « Peut-on innover en autobiographie? » dans J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, coll. « Confluents Psychanalytiques », Paris : Les Belles Lettres, 1988, pp. 67-100.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1988.
- STRASSER, Anne. « De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi » dans *Autofiction(s), Colloque de Cerisy 2008*, en ligne : <http://presses.univ-lyon2.fr/files/AnneStrasser_1.pdf>, consulté le 24-02-10.

Psychanalyse, psychologie

- BAYLE, Benoit. « Le syndrome du survivant » dans *L'embryon sur le divan : psychopathologie de la conception humaine*, coll. « Médecine et psychothérapie », Paris : Masson, 2003, pp. 153-158.
- BIÉDER, Joseph. « Une violence idéologique : la culpabilisation » dans *Annales médico-psychologiques*, vol. 157, n° 10, 1999, pp. 748-753.
- CHARRON, Ghislain. *Freud et le problème de culpabilité*, Ottawa : Université d'Ottawa, 1970.
- CROCQ, Louis. *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris : Odile Jacob, 1999.
- CYRULNIK, Boris. *Un merveilleux malheur*, Paris : Odile Jacob, 1999.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve* [1900], coll. « Quadrige », Paris : PUF, 2010.
- *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Paris : Payot, 1969.
- « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle : l'Homme aux rats » [1909] dans *Cinq psychanalyses*, Paris : PUF, 1967.
- *Totem et tabou* [1913], Paris : Payot, 1968.
- « Pulsions et destin des pulsions » [1915] dans *Métapsychologie*, coll. « Folio essai », Paris : Gallimard, 1968, pp. 11-43.

- « Deuil et mélancolie » [1915] dans *Métapsychologie*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1968, pp. 145-171.
- « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse » [1915-1916] dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1971, pp. 105-136.
- « Au-delà du principe de plaisir » [1920] dans *Essais de psychanalyse*, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris : Payot, 2001, pp. 47-129.
- *L'avenir d'une illusion* [1927], coll. « Quadrige », Paris : PUF, 1995.
- *Le malaise dans la culture* [1930], coll. « Quadrige », Paris : PUF, 1995.
- GOLDBERG, Jacques. « Culpabilité et volupté de la honte » dans *Psychanalyse à l'Université*, vol. 3, n° 9, 1977, pp. 167-183.
- « Culpabilité sans complexe » dans *Psychanalyse à l'Université*, vol. 8, n° 32, 1983, pp. 577-590.
- *La culpabilité axiome de la psychanalyse*, sous la dir. de J. Laplanche, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », Paris : PUF, 1985.
- HANUS, Michel. « Les difficultés des deuils après suicide », publié sur *Deuil après suicide : site dédié aux personnes endeuillées à la suite d'un suicide*, Association Vivre son deuil, en ligne : <<http://www.deuilapressuicide.fr/difficulte-du-deuil-apres-suicide.html>>, consulté le 09-05-11.
- *Le deuil après suicide*, Paris : Maloine, 2004.
- KLEIN, Melanie. « Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs » dans *Deuil et dépression*, coll. « Petite Bibliothèque Payot », Paris : Payot, 1947, pp. 13-74.
- LEBOVICI, Serge. *Les sentiments de culpabilité chez l'enfant et chez l'adulte*, Paris : Hachette, 1971.
- NIEDERLAND, William G. « Psychiatric disorders among persecutions victims: A contribution to the understanding of concentration camp pathology and its after effects. » dans *Journal of mental and new disease*, vol. 139, n° 5, nov. 1964, pp. 458-474.
- POROT, Maurice. *L'enfant de remplacement*, Paris : Éditions Frison Roche, 1996.
- DE WILMARS, S. Mertens et D. TORDEUR, « Deuil, agressivité et fraternité » dans *Louvain médical. Revue de la Faculté de Médecine de l'UCL*, vol. 118, déc. 1999, pp. 540-548.

DIVERS

AKERET, Robert U. *Tales from a Traveling Couch : Psychotherapist Revisits His Most Memorable Patients*, New York : W. W. Norton & Company, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires. Pour Paul De Man*, coll. « La philosophie en effet », Paris : Galilée, 1988.

LÉVY, Clara. *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, coll. « Le lien social », Paris : PUF, 1998.

REUTER, Yves. *Le roman policier*, Paris : Armand Colin, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1938.

----- *Les mots*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1964.