



---

Autobiographie/Vérité/Psychanalyse

Author(s): Serge Doubrovsky

Source: *L'Esprit Créateur*, Fall 1980, Vol. 20, No. 3, Autobiography in 20th-Century French Literature (Fall 1980), pp. 87-97

Published by: The Johns Hopkins University Press

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26283821>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

The Johns Hopkins University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *L'Esprit Créateur*

## Autobiographie/Vérité/Psychanalyse

Serge Doubrovsky

**L**A QUESTION QUE J'AIMERAIS POSER ICI s'inscrit à la suite de celle que pose Leiris: qu'est-ce qui, dans l'acte d'écriture, reprend, élucide, par sa formulation même, "certaines choses encore obscures", que l'expérience de la psychanalyse porte à l'attention du sujet? Le plus souvent, les textes d'analysés, aujourd'hui si fort à la mode, ont vocation documentaire: ils racontent, reproduisent, parfois non sans bonheur, la geste qu'est, pour tout analysé, son analyse; ils s'incorporent des "vérités" déjà élaborées dans l'ailleurs des "séances". Du journal de bord au récit stylisé, l'écriture a fonction de véhicule; elle ne fait pas avancer scripteur ou lecteur plus avant, dans l'intimité d'un être, que le point où s'est justement arrêtée l'analyse. C'est une fonction possible, et parfaitement honorable, de l'écriture: la "transcription", dans le récit de l'analysé, est l'envers exact, la réplique de l'"explication", dans les relations de cas par l'analyste. L'utilisation de l'écriture que propose Leiris est autre: elle s'articule, certes, à l'expérience de l'analyse, mais pour la poursuivre, peut-être la dépasser; elle se situe non dans le cadre, mais dans un au-delà d'une expérience de parole, devenue expérience (autonome) d'écriture. Dans une étude précédente (*Cahiers Confrontation*, 1, printemps 1979, reprise dans mon livre *Parcours critique*, 1980), "Ecrire sa psychanalyse", j'ai essayé d'autoanalyser les procédés scripturaux mis en jeu par mon roman, *Fils* (Ed. Galilée, 1977), à savoir les ressources du domaine consonantique substituées à l'ordre syntaxique et discursif traditionnel, pour tenter d'élaborer non une écriture *de* l'inconscient (qui n'en a sans doute pas), mais *pour* l'inconscient (ce que s'efforce de faire, sans bien le savoir, l'écriture analytique elle-même, depuis qu'elle existe). J'aimerais reprendre ce roman d'un autre point de vue, celui de sa stratégie narrative, par rapport à la stratégie globale du genre autobiographique, plus précisément par rapport à la notion de "vérité", dont il se soutient, en contraste à toute "fiction". Pour ceux qui s'étonneraient de voir ainsi un auteur ressasser, en tant que critique, le texte qu'il a produit comme écrivain, je répondrai que l'autocritique (cf. Gide, Barthes, Ricardou ou autres) est une des formes supplémentaires que prend l'autobiographie moderne.

Force m'est de constater—on ne peut guère faire autre chose, lorsqu'on se relit—que mon autoportrait, au sens le plus large du terme, commence (ou presque) selon la norme classique de l'écrivain au miroir: "Bon pied, bon œil. Bien conservé. Une apparence. Les deux tubes fluorescents font un flash, crachent un éclair zigzagant, s'apaisent en jet de pâle phosphore. ÇA. MOI. Ma gueule. Dégueulasse . . . Je flotte, un fantôme. Image errante, entre les deux montants de métal, sur le miroir" (*Fils*, p. 32). L'important me paraît être ici moins le dénigrement du visage et du corps-propre, dont le sujet a besoin pour saisir sa réalité, que justement la contestation de cette dernière: "Cheveux bien noirs, crâne bien garni" (*ibid.*) ne sont bien qu'une "apparence". La réalité de l'auto-regardant, c'est son irréalité, sa pure "image", flottante, errante, qui plus est. Au MOI (visible au miroir) s'oppose donc le ÇA (dernier réel, invisible), en donnant à ces deux mots toute la charge post-freudienne qu'on voudra. La préséance textuelle du ÇA est donnée dans l'ordre même de l'exposition: une série de souvenirs/fantasmes décentrés, non raccordés, se déroule sur une Autre Scène, avant que le MOI fasse surface et se saisisse dans l'actualité d'une image. Toute l'introduction du livre (*Strates*) se construit sur l'opposition d'un noyau présent et fragmenté (le narrateur se réveille, se lève, prend sa douche, fait sa gymnastique, etc.), et d'une succession de couches mémoratives et fantasmatiques qui l'enrobent et l'emmitouflent. On reconnaît là un des procédés narratifs favoris du Nouveau Roman; mais, tandis que, dans *la Jalousie* ou *la Route des Flandres*, il y a équivalence rigoureuse des expériences perceptives, imaginaires, mémorielles, si bien que leur statut n'est pas, à la limite, distinguable (ce qui élimine l'opposition réalité/fiction dans l'ordre du récit), le projet autobiographique, lui, de par sa dimension référentielle, implique la désintrication des registres. Le sujet, occulté par la trame du fantasme, il va bien falloir à terme qu'il s'apparaisse au miroir, sinon matériel d'une glace, du moins dans le face à face d'une vérité. La résonance implicite de l'interjection étonnée: "Moi. Ça.", fait donc surgir, dans la section médiane et centrale de *Fils (Rêves)*, le face à face thérapeutique comme lieu du désenchevêtrement, du dénouement et du dénuement, c'est-à-dire comme lieu du vrai. Les six parties du récit, *Strates*, *Streets*, *Rêves*, *Chair*, *Chaire*, *Monstre*, se distribuent, en fait, selon une structure tripartite: l'avant de la vérité (le vécu pré-analytique); le champ de bataille du vrai (la séance d'analyse); l'après-vérité (le vécu post-analytique). Du coup, la banalité de la formule: "une journée dans la vie de J.S.D.", professeur de littérature française à l'Université de New York, de son réveil jusques et y compris son cours en fin d'après-midi,

prend une valeur symbolique (mise en récit des effets de l'analyse), voire une dimension mythique (séquence vie-mort-résurrection).

La singularité de *Fils* n'est pas d'ordre référentiel: le "récit d'analyse", journal de bord minutieux ou reconstitution posthume, est devenu presque un genre, qu'il serait intéressant, d'ailleurs, d'étudier, parallèlement à la narration clinique, de l'autre côté du divan. La particularité serait plutôt d'ordre textuel: comment la relation, non d'une *analyse*, mais d'une *séance*, fonctionne à l'intérieur d'un ensemble textuel dont elle constitue le noyau ou le moyeu. A la différence des relations de cas traditionnelles, le texte "psychanalytique" ne constitue donc qu'une partie du texte total; à la différence, aussi, du projet leirisien, l'écriture n'est pas mise au travail dans un espace post-analytique, mais dans l'espace même de l'analyse. Plus exactement, elle tente d'ouvrir cet espace dans le texte même, en produisant un en-deçà et un au-delà de l'expérience dans le tissu narratif. De ce dispositif spécifique, il m'est impossible ici d'examiner tous les effets: je me bornerai à essayer de dégager, tel qu'il m'apparaît a posteriori, l'enjeu de cette stratégie. Dans *le Pacte autobiographique*, Ph. Lejeune a différencié ce qu'il appelle le "pacte romanesque" du "pacte autobiographique" à partir du critère d'identité ou de non-identité du nom de l'auteur et du personnage, ce qui l'amène, au terme d'une nomenclature savante et subtile, à repérer des "cases aveugles": "Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche" (p. 31). A cet égard, tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle! Pourquoi? Si j'essaie de répondre à cette question rétrospective, j'ai inscrit "roman" en sous-titre sur la couverture, fondant ainsi un pacte romanesque par attestation de fictivité, simplement parce que je m'y suis trouvé contraint, malgré l'insistance inlassable de la référence historique et personnelle. C'est bien de *moi* qu'il s'agit dans ce livre, d'abord surgi sous la forme de mes initiales *J.S.D.* (p. 21), puis de mes prénoms explicites, *Julien Serge* (p. 59), de mon nom enfin, *Doubrovsky* (p. 68). Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également: dans ce texte, *je*, c'est encore *moi*. En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. 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 mémoire. Même les rêves

cités et en partie analysés sont de “vrais” rêves, consignés, à mesure dans un carnet. La lettre de la sœur, relatant la mort de la mère, est une lettre de ma sœur. Ainsi de suite. L'identité supplémentaire de l'écrivain et du critique me permet ici de garantir la véracité du registre référentiel. Pourquoi, comment l'autobiographie s'est-elle, entre mes mains, pour ainsi dire, transformée en ce que j'ai été amené à nommer *autofiction*?

Le prière d'insérer, que j'ai rédigé à l'époque, donne deux raisons: “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. . .” La fiction serait donc ici une ruse du récit; n'étant pas de par son mérite un des ayants-droit de l'autobiographie, l'“homme quelconque” que je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire. Les humbles, qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman. L'autre raison serait d'écriture: 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 fiction. Un curieux tourniquet s'instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte/vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide. Son partage, sa coupure, son écartèlement sont ceux-là même qui structurent et rythment l'existence du narrateur, son suspens indéfini entre deux pays, deux métiers, deux femmes, deux mères, deux langues, deux prénoms, gémellité dissymétrique, moitiés non superposables, dualité insurmontée. Accrochée inlassablement à la bivalence des calembours, glissant en un mouvement perpétuel dans les frayages du double sens, créant son propre genre ambigu, androgyne, l'écriture est inventée par la névrose. Avec, toutefois, cette différence: que si la contradiction à la longue insupportable fait entrer le sujet schizé en analyse (mettant, pour employer la terminologie proustienne, le “héros” du récit en position d'analysant), le “narrateur”, lui, dans le repérage du champ, se met à la place de l'analyste. L'instance scripturale délègue les rôles, conduit les répliques, maintient les associations en liberté surveillée, bref, mène le jeu. Voilà donc répercutée, au lieu même



monstre marin, tête de crocodile, corps de tortue, sort de l'eau. Cette image *déplacée* (elle fonctionne à la *place* de l'auto-image classique, puisque le sujet cherche désespérément à s'y voir, à y assurer son être, au terme de dix interprétations successives et il y en a sûrement dix autres encore) soude dans une impossible (monstrueuse) unité les deux images séparées, la Femme, le Père, du début; elle les *remplace*. Mais la *place du sujet* y demeure résolument obturée: dans le rêve, il apparaît avec sa carabine à plomb, essayant bien en vain de tirer sur l'animal. On dira: l'image captatrice n'est pas "liquidée", parce que l'analyse n'est pas "finie" (le narrateur a pris bien soin de mettre en scène "une" séance, censément entre cent autres, à la différence des récits rétrospectifs de cas complets). C'est possible. Mais l'important est, je crois, de saisir comment le fantasme s'accomplit, au moment même où il bute sur l'impossibilité de dissoudre interprétativement l'image, par la fonction, le fonctionnement de l'écriture.

On se souvient que Lévi-Strauss voyait dans la légende d'Oedipe un "instrument logique" pour jeter un pont entre le problème initial: "naît-on d'un seul, ou bien de deux?" et le problème dérivé: "le même naît-il du même, ou de l'autre?" (*Anthropologie structurale*, p. 239). L'autobiographie classique croit à la parthénogenèse scripturale: le sujet y naît d'un seul. Regard de soi sur soi, récit de soi par soi: le même y naît toujours du même. La contradiction que tente de voiler tout mythe, nous avons vu qu'elle apparaît dès le début au grand jour: la prétention véridique de l'auto-connaissance, le "je me suis assez étudié pour me bien connaître" de La Rochefoucauld, est aussitôt contrebattu par le jugement de Retz: "il eût beaucoup mieux fait de se connaître". Mais comment *se connaître* si l'auto-connaissance passe par la reconnaissance de *l'autre*? Ce circuit, saisi dès le XVII<sup>e</sup> siècle et avant, dans sa nécessité et son impossibilité (d'où la "sottise", selon Pascal), voilà que le XX<sup>e</sup> siècle l'instaure: dans l'espace de la séance psychanalytique. Ce fameux *two body psychology* réalise enfin le rêve (mon rêve): l'aigle à deux têtes, en quelque sorte, une *auto-connaissance à deux*. Il n'est pas étonnant que l'Oedipe en principe s'y résolve, puisque le processus même résout le dilemme d'Oedipe: *l'un* y naît de *deux*, le même y advient du même *et* de l'autre.

L'autobiographie classique, discréditée sur le plan aléthique (Dieu sait si l'on a dénombré les erreurs et les mensonges de Rousseau ou de Chateaubriand), fait donc place, en l'ère post-freudienne, à deux types de récits, répartis selon les deux pôles intersubjectifs: fait du point de vue de la connaissance du sujet par l'autre (l'analyste), le récit de cas est une forme particulière de biographie; entreprise du point de vue du sujet lui-

même, la relation (par l'analysé) est une espèce nouvelle d'un genre ancien, l'autobiographie. La nouveauté essentielle y est l'altération radicale de la solitude romantique, du "moi seul" de Rousseau: l'ex-analysé sait trop bien que le même ne naît pas du même, que son auto-portrait de fait est un hétéroportrait, qui lui revient du lieu de l'Autre. Cet autre est nommément mis en scène: ainsi, dans *Les Mots pour le dire*, Marie Cardinal fait la part (belle) de ce qui revient à la sagesse du "petit homme", chez qui elle se rend tant d'années, dans l'exposé de sa propre vie, rendue, en retour, à sa logique véritable. Cette sagesse est inexpugnable, puisque située hors texte: "il" demeure, non point certes en marge, mais sur le seuil du livre, communiquant, aux points stratégiques de la narration, de son retrait avare et fécond, juste ce qu'il faut de savoir pour que l'autobiographie devienne enfin une autoconnaissance non leurrée, c'est-à-dire à hétéroconnaissance incorporée. Dans le système ainsi formé, *Autobiographie/Vérité/Psychoanalyse*, la psychoanalyse est l'instance régulatrice, maîtresse des deux autres, et qui en assure du dehors le bon fonctionnement.

C'est ce fonctionnement que *Fils* pervertit, en annexant l'expérience analytique au texte même, c'est-à-dire en transformant le processus de dévoilement du vrai en fiction. Par fiction, il faut entendre, à ras de sens, une "histoire" qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais "eu lieu" dans la "réalité", dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie. Naturellement, historicité/fictivité ne sont que les pôles d'une opposition idéale, comme le "normal" et l'"anormal". On a assez insisté sur le degré d'imagination qui anime une Histoire à la Michelet, ou, inversement, sur les emprunts à peine transposés des univers romanesques d'un Balzac ou d'un Flaubert à leur propre vie, ou à celle de leur époque. La simple critique des témoignages démontre à elle seule l'irréductible part de "fiction" que comporte toute tentative en vue d'établir des "faits", dès l'instant qu'on les *raconte*. "Il faut choisir: vivre ou raconter", disait le Roquentin de Sartre, précisément lorsqu'il choisissait de nous raconter sa vie, sous la fiction prétendument véridique du "journal intime". Pour rétablir une distinction malgré tout nécessaire, sur le plan empirique, on ne voit guère à invoquer que la nature du "pacte" qui, selon l'analyse de Philippe Lejeune, lie auteur et lecteur, les signaux textuels qui indiquent: "attention, il s'agit d'une histoire imaginaire" ou "cela s'est bien passé ainsi". Tel est le contrat de lecture, lequel peut seul, suivant le type de réception du lecteur, différencier, départager à la limite genre romanesque et genre autobiographique. A l'inverse du "roman autobiographique" traditionnel, qui présente une histoire (plus ou



moins) vraie comme fictive, en déguisant notamment les noms propres, *Fils* offre une histoire et des noms propres authentiques sous la rubrique du "roman". On se souvient que Michel Leiris définissait justement le souci autobiographie par le refus de laisser travailler l'imagination sur les faits, "en somme: la négation d'un roman". Le retournement opéré ici n'est donc nullement innocent.

Une première (re)lecture nous a permis de déceler, dans cette procédure, une articulation du système de l'écriture à la dynamique fantasmatique qui gouverne la vie aussi bien que la plume de J.S.D. Cet être de fuite dans le perpétuel dédoublement installe le récit de son histoire personnelle en un porte-à-faux incessant: "Je suis oiseau, voyez mes ailes. . ./Je suis souris, vivent les rats!" Autobiographie? Fiction? La réponse est: autofiction. Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, en remplaçant la tactique individuelle du scripteur dans la stratégie des genres, définie par le type de lecture qu'elle vise à induire? En première approximation, nous y avons décelé une "ruse du récit". Si l'on admet, sans pouvoir ici entrer dans le détail d'une analyse complexe (notons au passage qu'il manque singulièrement, dans la critique de langue française, l'équivalent des recherches américaines sur le "reader's response"), que la lecture d'une fiction délibérément présentée comme telle permet des processus de participation, d'identification, d'idéalisation, etc., différents de ceux d'une lecture gouvernée par le "principe de réalité", l'ambiguïté du registre de *Fils* vise à jouer sur les deux tableaux. Vous voulez de la fiction? On met alors en place un dispositif narcissique de captation éventuelle du lecteur, redoublant celle du scripteur, en se rendant "intéressant", aux autres comme à soi, en tant que "héros de roman". Voilà la médiocrité de la personne transfigurée par sa métamorphose en personnage. Mais, à son tour, ce "personnage", je ne veux point qu'il me vole ma personne; je ne veux pas que le lecteur me "fasse sien", que je devienne *lui*, puisqu'il s'agit, au contraire, que, par identification captatrice, *lui* soit *moi*. Pour arrêter la désappropriation inséparable de la reprise par toute lecture, cette "infidélité posthume" d'Albertine redoutée par le narrateur proustien, le personnage fictif sera rendu indistinguable de ma personne: noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, fût-ce la plus intime, tout y sera *mien*, de par le coup de baguette magique d'une référence véridique.

A cet égard, l'intérêt de *Fils* (je laisse de côté l'enjeu narcissique de l'auteur, comme la réussite littéraire, qu'il ne m'appartient pas de juger) est de mettre clairement, voire crûment, en lumière cette question: *quand on écrit, qui mange qui?* On sait assez que le lecteur passionné "dévore"

un livre. Mais la pulsion inverse n'est pas moins forte: à propos de la "madeleine" proustienne, de cette Albertine que le narrateur découvrirait avec consternation n'être pas "tout à fait comestible", j'avais été conduit à examiner la partie liée qu'a l'écriture la plus raffinée à l'oralité la plus primitive. C'est bien ce registre, d'abord repéré (naturellement) chez un autre, qui régit, je crois, l'entreprise de *Fils*. Sur le plan thématique, si le "mal" qui conduit le narrateur en analyse est le noeud d'une relation duelle à la mère, que le père n'a jamais pu interrompre et que, seule, la mort de la mère a brutalement tranchée, on peut lire le livre entier comme un effort du narrateur, jusque là absorbé en sa mère, pour la résorber enfin par l'écriture. Toute la partie de la "séance", qui mime la "construction" analytique, de la page 229 à 289, tente d'intégrer le discours littéral de la mère au mouvement du texte lui-même, de le dissoudre dans le désir/délire d'interprétation par une lente digestion. Pareillement, en incorporant au tissu même du roman associations et interprétations, qui font la trame de toute séance réelle, mieux, en les utilisant comme principe générateur du récit, c'est l'expérience analytique qui se trouve peu à peu assimilée par la fiction, reprise par le texte. La structure narrative ternaire, que nous avons repérée, "avant-pendant-après" la séance, et qui paraissait privilégier cette dernière en faisant le pivot du livre, a aussi l'effet inverse: en plaçant l'expérience analytique au centre du livre, le texte se referme sur elle et la phagocyte.

"Qui mange qui?", c'est, en somme, au niveau de l'inconscient, la version de la lutte à mort hégélienne des consciences, le fameux combat pour la "reconnaissance". Qui (des deux) est le véritable sujet humain ou le sujet porteur du vrai? La séance analytique, comme l'amour, se fait uniquement à deux. Mais l'avènement de cette vérité construite à deux reste solitaire. L'analysé est seul dans l'assomption ultime de l'image que le circuit par l'autre lui renvoie, comme l'analyste est seul à assumer la propre compréhension qu'il a du "cas", du long parcours avec, à travers autrui. Solidaire/solitaire: dans ce rapport humain comme dans tout autre. Si le cabinet est le lieu de la solidarité et la parole son champ, la table d'écriture est irrémédiablement solitaire. Pour l'analysé autant que pour l'analyste, cette solitude est la conséquence d'un meurtre: celui, justement, de l'autre. André Green a eu le courage de le dire: "si l'on admet que l'on écrit toujours en référence à la pratique analytique, le mouvement d'écrire est toujours celui où l'analysant est absent" (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 16, p. 50). Au sens où le mot était, pour Mallarmé, meurtre de la chose, l'écrit est, pour l'analyste, meurtre du patient. Mais pas n'importe quelle mise à mort: comme on dit si bien,

l'écrit psychanalytique est "nourri" par l'expérience. Le patient n'est pas supprimé, mais digéré. Avec le produit de cette digestion l'analyste "fait" la théorie. *Psychanalyse: psychanalité*. Tel est bien le lieu où s'inscrit la pulsion d'emprise: l'écriture. Contrôle, reprise de ce qui est passé par la bouche, l'écriture est bien cette élaboration à l'autre bout. Au-delà des enjeux psychiques, des liquidations de transferts et contre-transferts, l'écriture est la revanche sur la parole, par adsorption. Serties dans le "cas clinique", les phrases de l'analysé sont remises dans un autre contexte: celui du texte de l'analyste. La parole vive est (r)écrite *de son point de vue*. La lutte à mort par écrit est combat pour le poste narratif. Qui avale qui, c'est décider qui a droit de perspective.

Le scripteur, dans *Fils*, prend la place de l'analyste, comme le personnage tente de reprendre sa place sur la mère, ce qui est d'autant plus logique que l'analyste, de cette mère, occupe la place! Tels sont les "fils" où se noue la narration: sans cesse à retordre, puisque tissés d'une rétorsion. L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge: image de soi au miroir analytique, la "biographie" que met en place le processus de la cure est la "fiction" qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l'"histoire de sa vie". La "vérité", ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces: il est à *construire*. Telle est bien la "construction" analytique: *fingere*, "donner forme", fiction, que le sujet s'incorpore. Sa vérité est testée comme la greffe en chirurgie: acceptation ou rejet. L'implant fictif que l'expérience analytique propose au sujet comme sa biographie véridique est vrai quand il "marche", c'est-à-dire s'il permet à l'organisme de (mieux) vivre. Inexact ou incomplet, voire nocif, il est rejeté: voir Dora-Freud, et pas mal d'autres. De même qu'aucune analyse n'est "terminée", aucune fiction n'est parfaitement adéquate. Avec chaque autre analyse, nouvelle fiction (cf. cette fois l'Homme aux loups). L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. L'autofiction postanalytique est-elle plus "vraie", en tant qu'écriture autobiographique, que l'autoportrait classique, que nous évoquions au début? Dans le sens d'une adéquation à un quelconque "réel", extérieur au récit et sa pierre de touche, j'en doute. Mais plus vrai de démultiplier le récit lui-même, d'y découvrir ou d'y brouiller de nouvelles pistes, d'y complexifier l'"image de soi" que le sujet poursuit comme son fantôme asymptotique. La vérité romanesque

a même statut, en fin de compte, que la vérité analytique, telle que Freud arrive à la définir sur le tard: le “garantie” de la “construction” n’est ni refus ni adhésion de la part du sujet mais afflux, surplus sans cesse du matériel expressif. En ce sens, une autobiographie postanalytique, par rapport à l’autobiographie classique, ne saurait être plus “vraie” que d’être plus riche. Thématiquement, stylistiquement. Si elle ne l’est pas, c’est simplement qu’elle est ratée.

Par un ultime retournement, toutefois, toute cette richesse nouvelle fait, en fin de compte, retour au thesaurus du plus ancien imaginaire: celui du mythe. L’autoportraitiste/Narcisse n’a pas d’autre miroir pour lui renvoyer son image. Si la vérité d’un sujet est la fiction qui rigoureusement s’en construit, la vérité d’une fiction est fictive. Ou encore, le fictif, pour un sujet, est l’ordre même du réel. La fiction n’est pas fantaisie: comme n’est pas fou qui veut, on n’est pas fictif comme on veut. Pour une culture donnée, et les sujets qui s’y inscrivent, le registre de la fiction est régi par le système de ses mythes. L’entreprise psychanalytique vient toujours buter, de façon ou d’autre, sur le roc du mythe. Au plus individuel, au plus intime de sa recherche sur ses rêves, au plus secret de cette autobiographie onirique, Freud est soudain contraint d’introduire la curieuse catégorie des rêves *typiques*. Cette démarche exemplaire est, pour l’autobiographe, incontournable. Son ontogenèse minutieuse se disperse brusquement dans une hypothétique phylogenèse. C’est ce parcours qui s’est imposé à moi, dans la dernière section de mon livre, *Monstre*, où le dragon-taureau du récit de Thémène, chez Racine, vient relayer le crocodile-tortue de mon propre rêve, et où l’analyse du texte racinien prend exactement la place et la suite de l’analyse du texte onirique. La vérité (ma vérité), elle est là, quelque part, entre les deux analyses. Jamais donc formulée, ni sans doute formulable: toujours entre. Circuit de sens à jamais double, où aucun arrêt n’est possible, où tout ce qui se déverse se reverse dans la direction contraire, puisque le mythe est par essence contradiction voilée et résolution impossible. C’est d’être impossible que tout sujet est mythique, tout récit du sujet aussi, même sous la forme “théorique”. Oedipe-Hamlet, Eros-Thanatos. Mon fantôme est celui qui déjà hante la tragédie de Racine: professionnel, d’être celui d’un professeur de littérature. Travail en retour de l’écrit sur le lecteur, travail déjà au travail chez Racine, dans l’épiphanie de son “monstre” devenu le mien. Tous les “fils” de *Fils*, de mon *auto* (biographie, fiction, analyse, critique), c’est dans tout cet *hétéro* (clite ou gène) qu’après tous mes soins pour les patiemment démêler dans ma vie, dans mon texte, inextricablement, ils se remmêlent.

*New York University*