

« On a bien MAMANGÉ » Le « baba au rhum » doubrovskien vs les « Petites Madeleines » proustiennes¹

Guillaume Chabat²

How can we explain a son's happy feeling as he tastes his mother's cooking? Firstly, there may be some kind of euphoric oral regression; the remembrance, or rather the fantasy, of a new, full communion with her. It is more than that, however, for we know that a mother's sweets can also be cruel. Remember the 'tea' brought by the sinful 'Madeleine' in Proust, or the 'rum' offered by a Russian 'baba' in Doubrovsky. The fact is that, while maternal foods are filling me, they submerge me entirely, thereby preventing me from being myself. Thus, a son has no choice: overwhelmed by these poisonous gifts, he has to be able, not to get rid of them, but rather to digest them. Here, I believe, lies the conflicting fantasy at the origin of this extraordinary bliss reserved to the eater: a fantasy of power and death over the m(Other) that also gives rise to the beginning of Serge Doubrovsky's writing project in *Le Monstre*, an incredible, 2,599-page-long literary experience to digest, both mother tongue and the Proustian novel...

Comment expliquer cette extraordinaire félicité d'un fils au moment où il porte à ses lèvres les douceurs préparées par sa mère ? On la comprend d'abord comme une sorte de régression orale euphorisante. Extase jubilatoire de celui qui se retrouve emporté dans le souvenir ou plutôt le fantasme d'une communion originelle « retrouvée ». Mais pas seulement. Car ces douceurs maternelles ne sont pas sans cruautés. En me comblant, ces nourritures venues de l'Autre m'envahissent totalement et par là-même m'empêche d'être *par moi*. D'où la nécessité pour le fils accablé par ces cadeaux empoisonnés d'être capable non pas de s'en affranchir, cela le couperait à jamais de ses origines, mais, au contraire, de les *digérer*. Tel est le fantasme à l'origine de cette extraordinaire félicité du mangeur. Fantasme d'un pouvoir de vie et de mort sur l'Autre (maternel) qu'on retrouve au fondement du projet autofictionnel de Serge Doubrovsky dans *Le Monstre* :

¹ Pour mentionner cet article : Guillaume Chabat « 'On a bien MAMANGÉ'. Le 'baba au rhum' doubrovskien vs les 'Petites Madeleines' proustiennes », in Beatrice Barbalato (dir.), *Autobiographie, convivium, nourriture-Frankenstein, vampirisme*, in *Mnemosyne o la costruzione del senso*, n. 13, PUL-Presses universitaires de Louvain, 2020.

² Université de Corse Pasquale Paoli.

cette incroyable expérience littéraire de 2599 feuillets pour *digérer* à la fois la langue maternelle et le roman proustien...

Key words : Doubrovsky, Food, Writing, (In)digestion, Psychoanalysis, Autofiction

Mots-clé : Doubrovsky, Nourriture, Écriture, (In)digestion, Psychanalyse, Autofiction

1. Le contexte

À l'origine, le savoureux plaisir d'un jeu de mots : « on a bien MAMANGÉ ».

Ce mot-valise qui colle le substantif 'maman' et le verbe 'manger' par apocope de la syllabe 'man' est de Serge Doubrovsky, auteur, on le sait, d'un autre mot-valise, autrement plus célèbre, celui d' 'autofiction'. Ce qui nous a tout de suite paru pertinent pour notre sujet dans ce jeu de mots, c'est, au-delà ou en deçà de son sens, son action concrète sur le langage. Par sa trouvaille verbale, Doubrovsky ne se contente pas de *dire* le plaisir plus ou moins imaginaire de l'absorption cannibalique de sa mère : il la *fait*. En confondant sa dernière syllabe avec la première du verbe 'manger', le mot-valise accomplit matériellement l'ingestion de 'maman' *dans* la langue ; il avale, il engloutit la moitié du signe qui la désigne et se lit par conséquent comme une véritable tentative de dévoration linguistique. Une tentative certes isolée ici dans un simple calembour, mais qui laisse déjà entrevoir entre 'nourriture' et 'écriture', ou plus précisément, entre l'acte de manger et l'acte d'écrire ou de s'écrire, une analogie fonctionnelle des plus étroites...

On rencontre ce « on a bien MAMANGÉ » dans *Fils* de Serge Doubrovsky ou *Le Monstre*, c'est au choix, *Fils* étant la version écourtée des deux tiers que publient les éditions Galilée en 1977, *Le Monstre* sa version intégrale de 1696 pages, publiée par Grasset en 2014. Pour ceux qui ne l'auraient pas lu, dans l'une ou l'autre de ces deux configurations, ce magistral roman raconte, à la manière d'*Ulysse* de James Joyce ou d'*Histoire* de Claude Simon, la vie de Julien Serge Doubrovsky à travers une journée, de son réveil, le matin, dans sa maison cossue du Queens à son cours sur Racine, dans une salle de New York University, en fin d'après-midi. Le jeu de mots survient peu avant la mi-journée, au cœur de la troisième et plus longue partie du roman, intitulée « Rêves ». Le narrateur est chez son psychanalyste américain, le docteur Akeret. Il se remémore ses retours en France, chez sa mère et sa sœur, pendant les vacances d'été, à la fin des années 50, et notamment le bonheur des déjeuners du dimanche, après le marché, dans le jardin de la maison familiale du Vésinet, près de Paris. Pour fêter le retour du fils prodigue, âgé à ce moment-là d'une trentaine d'années, la mère a, comme à son habitude, tout bien préparé :

radis et saucisson frais en hors d'œuvre, viande et légumes en plat de résistance, puis salade, fromage avant, pour terminer comme il se doit, le dessert.

2. Le texte

[...] baba bien descendu *tu veux un fruit* là non halte je proteste *non je suis plein plus faim* pourtant *les cerises c'est léger ça ne pèse pas* je refuse poussette descendant le degré abrupt du trottoir dans le jardin sacs secoués *attention que ça tombe pas* sur les graviers branlante tressaille jusqu'à la cuisine feuilles de laitues arrachées les ramasse *faut rien perdre* poussette s'arrête on décharge sac après sac gonflé boursoufflé les filets débordent Zézette fini de corriger ses devoirs nous aide à trois à la rescousse en s'y mettant en chœur *vous mettez la table dehors il fait beau qu'on en profite* je lui dis *toi tu es du genre d'Auguste dans Cinna* elle mais *si quelques cerises juste une poignée pour me faire* elle comment dans le genre d'Auguste je déclame JE T'EN AVAIS DONNE JE T'EN VEUX ACCABLER rigolade elle se tord *non ton frère il me fera faire dans ma* au jardin après le dessert *toi qui es calé explique-moi* Sartre je leur lirai mon Corneille sais pas encore quel chapitre *Polyeucte* ou *Horace* dépendra de l'atmosphère dehors au jardin pas pareil bouffer différent tout s'engouffre odeurs des seringas dans le saucisson résine du sapin avec la salade gravier grince dans les dents ciboulette fraîche coupée sortie de la terre qui colle au poil des carottes fromage enrobé de nuages cidre moussant de soleil acidulé de moustiques qui vibrent sur la langue c'est le potager qu'on mâche fibres aux gencives c'est des tuteurs de haricots on triture du terreau on mastique les racines ça prend un goût d'arbres ça se parfume à l'écorce d'acacia ça s'épice aux buissons de lavande avec des fourchettes en iris bleus pointus on pique des yeux dans la viande ses iris bleus pervenche fleur pâle de son regard fixé sur nous nous regardant ma sœur et moi dans le jardin manger manger le jardin Maman ça se mange c'est épais onctueux *an* emplit la bouche syllabe de pâte *m* s'allonge se prolonge *mmm* me lèche les babines *miam-miam* sent la chair fraîche ogre je dévore *man man* se répète se reproduit *man man* c'est double deux fois plutôt qu'une *tiens je t'en redonne* Maman macaroni de consonnes purée de voyelles de la compote de diphtongues dans l'œsophage anthropophage ça se bouffe plein la bouche me remplit je me dilate la rate on rit *ça fait du bien par où ça passe* je me poile *ça passe comme une lettre à la poste* on en peut plus *merci pour la langouste* homard se marre j'en suis tout rouge cramoisi j'éclate à *m'en faire péter la sous-ventrière* de rire de nourriture rire nourrit comme la bouffe c'est bon quand c'est trop quand ça perce quand on éclate on dit faire crever le riz de rire pareil s'essuie les yeux je m'essuie les lèvres repus ripaille dominicale torpeur me gagne m'enveloppe ça descend fou rire faim apaisés fini de pouffer de bouffer nappe somnolente au ventre paupières se plissent dans les replis de sommeil je me repliois referme les ailes mes elles

toutes les deux à trois fête c'est le festin TOTAL sacs du- marché la poussette soleil ciel arbres
je dévore le jardin je LA digère fini on a bien MAMANGÉ

(*Fils*, p. 238-239)

Ce qui se remémore ici dans cette langue – ce style, ce rythme, cette syntaxe – si originale, si propre à l'œuvre de Doubrovsky, ce sont donc des moments de bonheur intense, quasi extatique, vécus par le narrateur, dix ans plus tôt, quand, de retour chez sa mère, il 'dévorerait', sous ses yeux, les plats qu'elle lui avait préparés. Or comment comprendre un tel bonheur, une telle félicité ? Qu'est-ce qui se joue exactement, pour le fils, dans ces déjeuners dominicaux chez sa mère ? À bien lire, ou mieux, à bien *entendre* ce récit – comme l'analyste « entend » le discours de son patient – on relève trois moments distincts.

3. Le remplissement

Le premier moment est celui de *remplissement* : « *non je suis plein plus faim* » répond le narrateur à sa mère qui voudrait lui refourguer encore quelques cerises. Mais la faim est à présent comblée. Pas seulement la faim d'ailleurs, le désir aussi : « me remplit je me dilate » écrit Doubrovsky. Tous les vides existentiels sont 'bouchés' par les 'bouchées' de nourriture comme par les 'bouffées' de rires maternels. On lit encore un peu plus loin : « Quand je bouffe chez ma mère. Me remplit. Suis plein » (Doubrovsky S. 2014 : 670). C'est la plénitude d'*être* d'un jeune homme heureux de retrouver sa mère après avoir passé plusieurs mois loin d'elle. Heureux de pousser la poussette dans les allées du marché avec elle, heureux d'être nourri, regardé, cajolé par elle comme aux plus belles années de son enfance, avant-guerre.

Plus encore, au sens où cette joie, cette plénitude existentielle est sans doute plus archaïque encore. « [B]aba bien descendu » : il semblerait qu'on ait affaire à une 'descente' plus profonde, plus organique. Retour aux premiers temps de la vie dans le 'jardin' d'Éden. Régression au stade oral, au *b.a.-ba* du plaisir : le contentement premier du *bébé* (agrippé) au sein de la mère nourricière...

Pour s'en convaincre, il faut effectivement souligner ici la force de signification de ce 'baba' qui ouvre le fragment et pour lequel le narrateur s'est 'réservé' – « *j'ai eu assez me réserve pour le baba* » (*ibid.* : 659) – comme d'autres ont souligné, à commencer par Doubrovsky lui-même, la force de signification des « Petites Madeleines » offertes par la mère également au narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. La comparaison se justifie d'autant plus que Doubrovsky écrit *Le Monstre* exactement au même moment que son essai sur la madeleine de Proust : *La Place de*

la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust (1974). Un magistral essai, à notre avis trop peu connu, dans lequel Doubrovsky a montré que ce « plaisir délicieux » ou mieux encore « cette puissante joie » (Proust M. 1988 [1913] : 44) vécue par le narrateur proustien au moment où il met en bouche la cuillerée de thé dans laquelle s'est amolli un morceau de madeleine n'est pas subsumable à la seule réminiscence du Combray de son enfance. Il y a plus. Origine, nom, sonorités, ou encore aspect, avec ces « Petites Madeleines », c'est le désir inconscient lui-même qui s'offre à la dégustation selon le critique. Or il en est de même avec le « baba », riche des mêmes connotations imaginaires. Connotations culturelles d'abord de ces gâteaux qui ont la même origine que la mère : alsacienne pour la madeleine, polonaise pour le baba ; leur nom aussi est significatif : un prénom féminin d'un côté, Madeleine, un substantif de l'autre, qui, au féminin – « une baba » – signifie une « femme russe de condition modeste » ; le signifiant parle également : la première syllabe de « ma-deleine » l'apparente à « ma-man » comme le redoublement syllabique de « ba-ba ». C'est enfin l'aspect de ces gâteaux qui corrobore l'interprétation. Moins l'aspect réel de ces 'Petites Madeleines' que la manière dont Proust les décrit : « 'petits gâteaux courts et dodus qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques [...] si grassement sensuel[le] sous son plissage'. Pas un mot, relève Philippe Lejeune, qui ne renvoie à l'image d'un sexe féminin » (Lejeune P. 1971 : 123). Quant à l'aspect du baba, la semblance est telle qu'elle s'est imposée, au-delà des imaginaires individuels, jusque dans notre langue ou plutôt notre argot commun : ce savarin en forme de petite couronne, avec son trou au milieu imbibé de rhum, renvoie bel et bien, lui aussi, au « baba » de maman, lieu originaire de tous les fantasmes.

En deçà du plaisir conscient de revivre les saveurs de son enfance, manger le baba comme manger la madeleine, croquer dedans, pénétrer sa chair, c'est inconsciemment pénétrer le lieu interdit ; c'est percer le secret inviolable ; connaître le sésame qui ouvre la caverne d'Ali *baba* ! Une caverne dans laquelle le sujet prend symboliquement la place du « baba », autrement dit la place du père, et rejoint par-là même imaginativement son « essence » (Proust M. 1988 [1913] : 44) c'est-à-dire la plénitude de son *avant naissance* dans l'enveloppement du cocon maternel...

4. L'accablement

Rempli par sa mère poule, le fils se retrouve ainsi « plein comme un œuf » (Doubrovsky S. 1977 : 242). Plein de douceurs nutritives, plein de mots et d'amour qui le font être. Seulement *être* ici n'est pas *exister* ! Car si la coquille maternelle dans laquelle se love imaginativement le sujet fait de toute évidence son bonheur, elle constitue aussi, dans le même temps, sa prison !

C'est le deuxième moment de notre scène bien senti par le narrateur : « *Toi tu es du genre d'Auguste dans Cinna* ». Comprenez : toi tu es comme cet empereur romain qui pardonne à ses conspirateurs pour mieux assurer sur eux sa domination, sa toute-puissance. La mère multiplie les faveurs envers son fils, elle comble tous ses désirs au point de lui faire revivre les temps immémoriaux de sa genèse, mais ce n'est pas sans, dans le même temps, l'« accabler » ; le mettre à *sa merci* ; le rendre absolument dépendant d'elle : incapable d'exister *sans* elle.

Ambiguïté augustinienne du don maternel à laquelle nous ajouterons, pour notre part, une dimension *christique*. « Ceci est mon corps » (le pain dans *Les Évangiles*, la madeleine chez Proust, le baba chez Doubrovsky). « Ceci est mon sang » (le vin, le thé, le rhum). Nos deux scènes rejouent (repeignent) à leur manière *La Cène (L'Ultima Cena)*. La mère offre son corps à manger et son sang à boire. C'est la transsubstantiation maternelle. Or on sait que, dans la théologie chrétienne, ce don n'est pas gratuit : si le Christ se sacrifie, c'est précisément pour qu'on le fasse vivre, pour qu'on le ressuscite en nous, qu'on devienne lui, membre de son corps à travers l'hostie, pénétré de son sang par le calice, une seule chose avec lui. Son don est certes une promesse d'être sauvé mais aussi un fardeau : le Christ nous intime d'exister à *sa place*. De la même manière, en remplissant ses enfants d'elle, la mère les contente *et* les endette ; elle les fait être tout en les empêchant d'exister *par et pour eux-mêmes*. Comme l'écriture selon le mythe de Theuth rapporté par Socrate dans *Phèdre* (Platon 1967 : 167) et magistralement commenté par Derrida dans « la pharmacie de Platon » (Derrida J. 1972 : 77-213), sa nourriture est, pour son fils, un *pharmakon* c'est-à-dire « à la fois un remède *et* un poison » (*ibid.* : 83). On en trouve confirmation dans un tout autre registre. Le voyageur et cartographe français Guillaume Levasseur de Beauplan rapporte, dans sa *Description d'Ukraine* parue en 1660, ce fait troublant pour notre propos : « les médecins, écrit-il, disent [...] que les vieilles Baba, comme ils parlent, empoisonnent les hommes et leur donnent ce mal en leur faisant manger certains tourteaux » (Levasseur de Beauplan G. 2002 : 74).

Faudrait-il alors refuser les offrandes de nos 'vieilles Baba' ? Repousser leurs baisers ? Rejeter leur amour ? « *Écoute j'en peux plus [...] c'est trop* » (Doubrovsky S. 1977 : 237) s'exaspère le narrateur doubrovskien juste avant notre scène. On se souvient que le narrateur proustien a lui aussi commencé par refuser le thé avant de se « raviser » : « Je refusai d'abord, et je ne sais pourquoi, je me ravisai » (Proust M. 1988 [1913] : 44). En fait, si le fils ne peut pas refuser les nourritures maternelles, c'est parce qu'elles seules le remplissent pleinement, elles seules le font *être*. S'en priver – s'en sevrer – signerait son arrêt de mort. En même temps, s'en repaître ne change pas pour autant la donne puisque ce sont justement ces nourritures ontologiques qui l'aliènent, qui l'empêchent d'exister lui-même, *par lui-même*. Dialectique fatale d'un conflit in-

fantile insoluble que Doubrovsky résume dans son *Proust* mieux que nous ne saurions le faire nous-même : « Par une loi rigoureuse, si la présence continue de l'Autre détermine l'absence à soi, la présence à soi exigera l'absence éternelle de l'Autre, sans lequel il est pourtant impossible d'être soi » (Doubrovsky S. 1974 : 46).

5. La digestion

Alors que faire ? N'y-a-t-il donc aucune alternative possible ? Sommes-nous condamnés soit au manque – au « mamanque » comme l'écrit Doubrovsky (2014 : 884) – soit, à l'inverse, à l'envahissement, l'asservissement ?

La solution est dans le texte : pour faire synthèse, pour à la fois *être par elle* et *exister par soi*, il faut 'dévorer' maman c'est-à-dire il faut l'absorber, se laisser pénétrer, remplir de sa substance, sa consistance et dans le même temps, il faut la résorber, la dissoudre afin de l'intégrer, l'assimiler à soi. Car là est le vrai temps du bonheur. Là est la véritable extase. Après le remplissage, après l'accablement, c'est le troisième temps de notre scène, le moment de la *digestion* : « je LA digère ». Moment où la nourriture absorbée est détruite pour être incorporée. Moment où la chair de l'Autre s'infiltré lentement dans mon intériorité pour devenir ma chair, mon sang, mon corps propre, à partir desquels je suis, dès lors, susceptible de produire mes propres nourritures pour les autres comme autant d'excréments.

Un exemple dans notre texte : ce moment des plus proustiens où le narrateur projette de lire un des chapitres de son *Corneille* à sa mère et à sa sœur exactement comme le narrateur du *Contre Sainte-Beuve* lit à sa mère ses articles sur Nerval ou Balzac. Cette lecture s'annonce, du reste, comme l'acmé du plaisir, et on comprend aisément pourquoi : au-delà des louanges qu'il peut en attendre, lire son *Corneille* à sa mère c'est renverser le rite alimentaire : c'est lui maintenant qui va la nourrir, c'est lui qui va devenir le *maître* (de maison) en la faisant naître aux nouvelles idées de la Nouvelle Critique, et cela sans pour autant quitter sa position de fils puisque c'est bien elle, au départ, qui l'a initié aux grands auteurs. Seulement sa lecture va réélaborer, à l'autre bout, ce qui est autrefois passé par la bouche de la mère, se constituant très précisément comme le produit de sa *digestion*.

À la fois nourri et nourrissant, le sujet parvient ainsi à occuper les deux places contraires de son désir : être le fils *et* la mère *à la place* de la mère. C'est la symbiose des désirs contradictoires qui a lieu dans le « Jardin des délices ». Un 'jardin' où rien ne manque, où tout est en harmonie, en osmose : « odeur des seringas dans le saucisson résine du sapin avec la salade [...] fromage enrobé de nuage » etc. Le narrateur ne mange pas seulement des aliments : il mange la

nature ; il l'assimile et se confond avec elle ; il devient le jardin et rejoint ainsi sa *nature* profonde expérimentant une sorte de Nirvâna, une pure plénitude d'être, une pure « béatitude » dirait Spinoza qui le rend effectivement *baba*.

C'est qu'en 'dévorant' tel un 'ogre' ou un 'monstre' les nourritures maternelles, le fils s'est approprié la substance de sa mère et ne fait à présent plus qu'Un avec elle, plus qu'Un avec sa vraie nature. « Fini on a bien MAMANGÉ ». Comprenez : « fini » on s'est bien rempli de maman puis on l'a digérée c'est-à-dire on l'a assimilée. De l'Autre on a fait du soi-même. « Wo Es war, soll ich werden » écrit Freud. « Là où c'était, c'est mon devoir que je vienne à être » traduit Lacan (1966 : 418). Là où il y avait des « Petites Madeleines », avec leurs étranges majuscules initiales, il y a maintenant Proust Marcel³. Et si j'ose dire : là où il y avait « baba », maintenant y a *bibi* !

6. La fiction supplétive

Seulement cette identité ou plutôt cette ipséité retrouvée n'est-elle quand même pas trop belle ? Trop merveilleuse ?

En fait, si le lecteur de *Fils* – la version courte du roman – peut se laisser prendre par cette fabuleuse histoire, pas celui du *Monstre* ! En lisant le roman dans son intégr(al)ité, on se rend compte que ce souvenir d'agapes est en réalité une pure affabulation. C'est son psychanalyste américain qui découvre le pot aux roses : « – Let me get one thing straight, Serge. If I remember correctly, you told me that after your marriage and for quite a few years, you had a digestive ailment » (Doubrovsky S. 2014 : 664).

En effet, les symptômes ont commencé en 56, pendant son voyage de noces à travers les États-Unis. D'un coup, Doubrovsky a été « malade du foie » (*ibid.* : 665). Et pendant des années, il n'a plus pu avaler que « du grillé, du bouilli » (*ibidem*). La réalité de la fin des années cinquante est venue répéter celle des premières années d'enfance : les nausées consécutives au sevrage, à la première séparation d'avec maman. Ce qui entrainait était inadéquat à assouvir le désir, alors ça ressortait aussitôt. De la même manière, ce qui a été réellement vécu au Vésinet, des années plus tard, n'est pas une pleine digestion, mais au contraire, les affres d'une cruelle *indigestion* :

³ On connaît bien sûr les réticences de Proust à donner son prénom et encore plus son nom au narrateur de *La Recherche*. Mais comment lire ces étranges majuscules initiales qui s'inscrivent en-dehors de toute règle, si ce n'est comme les traces insistantes du désir (refoulé ? inconscient ?) du nom propre ou du moins d'un parape propre, approprié, digéré, dans et par l'œuvre.

« Festins merveilleux, plats mirifiques. C'EST IMPOSSIBLE, se rend compte le narrateur. J'étais au régime draconien » (*ibidem*).

Mais heureusement : il y a la fiction ! Et c'est donc la mémoire qui a comblé le vide ; c'est la mémoire qui a accompli *fictivement* le désir en créant un souvenir *imaginaire*. Le narrateur s'est donné une « vie rêvée » (on se souvient que c'est le premier titre qu'avait envisagé Proust pour sa *Recherche* : « La Vie rêvée ») où il aurait été pleinement rempli par sa mère tout en parvenant, dans le même temps, à l'assimiler pour être lui-même. Ce repas fut donc bel et bien *fabuleux* mais au sens où il est une *fable*. Ce qui n'a pas été possible dans le réel s'est opéré dans l'imaginaire, s'est satisfait dans la fiction, ou mieux : dans l'*autofiction*.

Car ce rêve éveillé du narrateur est aussi et peut-être même surtout le rêve éveillé du scripteur – ce qui n'a rien d'anormal en régime autobiographique. « On a bien MAMANGÉ » : nous l'avons dit en préambule, l'écriture mange « maman », absorbe son appellation. Dans l'impossibilité de dévorer son *être*, le scripteur dévore ses *lettres*. L'acte linguistique se substitue à l'acte réel. L'écriture accomplit le désir dans les signes, dans le symbolique. Proust n'a lui-même pas fait autre chose. On se souvient qu'au départ, dans les brouillons de sa *Recherche*, sa petite madeleine était une vulgaire « tranche pain » apportée par la cuisinière avant que le souvenir ne soit retravaillé par l'écriture (Proust M. 1954 : 43-50). Création pleine et entière d'une « Madeleine » extatique chez Proust, d'un « baba bien descendu » chez Doubrovsky, le roman accomplit, dans la fiction, l'impossible digestion de maman. L'échec réel devient une réussite littéraire : « Je fais la synthèse. Impossible, écrit Doubrovsky. C'est comme un rêve. Éveillé. Day-dreaming. C'est composite. Morceau ici, fragment là. Je mets ensemble. Je recrée. L'inexistant. Transposition romanesque. Tout ça, de la littérature » (*ibid.* : 666).

7. L'ingestion-digestion de la langue maternelle

Reste à comprendre comment, au-delà du jeu de mots qui nous occupe, c'est le fonctionnement global de l'écriture doubrovskienne qui répète ou mieux qui reproduit, dans son propre registre, ce rite alimentaire : d'abord l'absorption, puis l'assimilation et enfin l'excrétion de l'Autre maternel. L'Autre maternel étant ici double : c'est bien sûr la mère sur le plan existentiel, mais c'est aussi, on l'aura compris, Proust, sur le plan littéraire.

Commençons par la mère. Elle n'est, on l'a vu, pas assimilable elle-même, en son être. Ce que l'écriture peut essayer de digérer – et de chier si j'ose dire – c'est naturellement et uniquement ses mots, ses paroles. On touche là d'ailleurs du doigt, ou plutôt de la pensée, ce qui fait véritablement un écrivain : sa capacité ou non à *s'approprier* sa langue maternelle, à en faire sa

propre langue. Or pour qu'il y ait appropriation, il faut d'abord une *ingestion*. Celle-ci trouve chez Doubrovsky une forme tout à fait singulière : c'est la *citation* maternelle : « *tu veux un fruit [...] les cerises c'est léger ça ne pèse pas [...] vous mettez la table dehors il fait beau qu'on en profite* » etc. Et si nous parlons ici de « citations maternelles » et non de simples dialogues, c'est justement parce que la mère ne prend jamais la parole en personne ou en personnage dans le livre. Nous n'avons pas affaire à des *répliques* (au sens de prises de parole) d'un dialogue romanesque traditionnel, mais à des *répliques* (au sens de copies, de doubles) d'une parole passée, trépassée. Traces écrites d'une voix originale à jamais perdue mais dont les mots, les phrases, les propos résonnent encore aux oreilles du scripteur – « J'entends la langue de ma mère. J'entends des voix » (*ibid.* : 862) – qu'il répercute dans son récit sans y rien changer. Et cela est valable bien au-delà du passage que nous commentons. La parole maternelle, sur le modèle de la parole christique dans *Les Évangiles*, inonde de ses expressions l'ensemble du livre, constituant, au cœur même de l'autobiographie du fils, prise, comprise en elle, ce qui apparaît être, ni plus ni moins que *l'autobiographie de la mère*. Et entendez bien ici la formule au sens propre puisque c'est là précisément ce qui fait l'originalité de *Fils* et plus encore du *Monstre*. En érigeant la *citation* maternelle comme une des figures majeures de son roman, Doubrovsky a tout simplement inventé une nouvelle pratique autobiographique où l'écrivain ne fait pas parler sa mère, c'est, à l'inverse, lui qui, en lui cédant la parole, parle *par elle*. Il ne reconstitue pas, ne recrée par *de toutes pièces* son discours à partir de ses mots (ses pensées, ses vérités) *à lui* : il l'écrit, le restitue, au contraire, *de toutes traces*, à partir de ses mots *à elles*, ceux qu'elle a véritablement prononcés durant son existence, tout particulièrement ceux qu'elle lui a adressés et que, pour ne pas les oublier, pour les faire perdurer, mais aussi et surtout pour s'en nourrir, s'en gaver, il grave fidèlement dans son livre, lequel devient, du coup, aussi le sien : « Mon. Livre. Ce sera. Son. Livre » (*ibid.* : 826) écrit Doubrovsky. À la dimension christique de la mère, s'ajoute ici la dimension 'évangélistique' du fils : « Elle parlera. J'écrirai » (*ibid.* : 832).

Ainsi s'intègre et s'ingère la langue maternelle à même le texte. Mais on aura compris qu'il convient également, dans le même temps, de la digérer c'est-à-dire de récupérer cette langue pour soi. C'est le rôle d'une seconde figure : le *calembour* ou plus largement *l'écriture consonantique* qui donne au texte doubrovskien son aspect si déroutant et en même temps si envoûtant. Dans le cadre limité de cette étude, nous ne pouvons entrer ici dans les détails de cette pratique scripturale et nous contenterons de son principe : un calembour c'est le *même* qui devient *autre*. On pense bien sûr, par excellence, à l'ambiguïté sémantique du titre [fis] et / ou [fil] au pluriel. Mais, on l'a vu, ou plutôt, on l'a entendu, c'est le récit tout entier qui se génère à partir de la consonance des mots entre eux. Dans notre passage : « homard se marre j'en suis tout

rouge cramoisi j'éclate [...] de rire de nourriture rire nourrit ». Ou encore : « je me reploie re-ferme les ailes mes elles » etc. Une consonance qui n'a pas sa raison d'être en et pour elle-même comme dans un certain formalisme littéraire, mais qui sert ici un projet littéraire précis : celui justement de sans cesse détourner, faire vaciller, déraper le sens premier, la langue première. « [L]es ailes mes elles » : c'est le *même* qui devient *autre*. C'est la langue de la mère qui devient la langue du fils. Une langue *originale* non pas parce qu'elle serait nouvelle, innovante – Doubrovsky n'est évidemment pas le premier à se jouer ainsi de la consonance – mais parce qu'elle se joue de la langue *originelle* en l'assimilant, se l'appropriant : *la* digérant...

8. L'assimilation-dévoration de Proust

Mais ce n'est pas tout. Le fantasme se rejoue également, on l'a vu, avec Proust, la *source* littéraire. Marie Miguet-Ollagnier l'a montré dans deux articles très argumentés (1989 : 195-208 ; 1998 : 441-460) : *Fils*, et plus encore *Le Monstre*, avec ses 750 000 mots – ce qui en fait le deuxième plus long roman français de l'ère moderne, après justement *À la Recherche du temps perdu* – sont imprégnés jusqu'à la moelle de la lecture de Proust. Notre scène du « baba » en est une preuve supplémentaire. Mais ce que la critique n'a pas dit c'est que Doubrovsky ne s'est pas contenté d'écrire dans le sillage du plus grand romancier français ; il n'a pas seulement voulu être le *fils* de Proust : il a aussi cherché à écrire *contre* lui afin de prendre sa place. Quelques indications succinctes suffiront ici à nous en convaincre : une madeleine « retrouvée » d'un côté, un baba « inexistant » de l'autre ; le roman d'une « vocation » (*La Recherche*) outrepassé dans le roman d'un roman (*Le Monstre*) ; le récit d'une vie condensée en une seule journée ; une phrase longue, alambiquée, surcoordonnée *versus* des syntagmes courts, asyndétiques, insubordonnés ; ou encore la spirituelle métaphore proustienne récupérée dans la matérialité concrète du calembour. Doubrovsky prend à tous les niveaux – philosophique, thématique, narratif, syntaxique, stylistique – le contre-pied de Proust dans le but évident de s'y substituer c'est-à-dire, littérairement parlant, de le *tuer*, le *dévor*er, de sorte qu'il ne reste, à la fin, dans son texte, plus rien de lui...

9. L'origine indestructible

Plus rien ? Vraiment ? On peut naturellement en douter. Pour preuve, notre propre commentaire qui traque là même où ils semblent les plus dissolus, les plus assimilés, les résidus proustiens. C'est qu'en réalité : l'origine résiste. Et ni le prousticide (littéraire) ni le matricide (lin-

guistique) n'ont vraiment lieu. Pourquoi ? Précisément parce qu'il est impossible d'effacer la naissance ; il est impossible de récupérer pour soi *sa* source. Sartre, parmi d'autres, l'a bien montré au sujet, par exemple, de l'acte de connaître, d'assimiler une connaissance : « le connu se transforme en *moi*, devient ma pensée et par là même accepte de recevoir son existence de moi seul. Mais ce mouvement de dissolution se fige du fait que le connu demeure à la même place, indéfiniment absorbé, mangé et indéfiniment intact, tout entier digéré et cependant tout entier dehors, indigeste comme un caillou » (Sartre J.-P. 1943 : 625).

« [T]oi qui es *calé* explique-moi » : à la fin du repas, la mère demande à son fils de lui expliquer Sartre ou Corneille. Lui qui est 'calé' c'est-à-dire lui qui est *savant* mais aussi lui qui est *repu*, tellement *plein d'elle*, tellement rempli de ses victuailles, de son amour, de ses désirs qu'il ne peut plus *bouger par lui-même*, comme une voiture qui a 'calé', est à présent sommé de répondre à *sa* demande ; il doit la faire exister à son tour en lui 'expliquant' les grands textes. Plus exactement : il doit l'accomplir en réalisant à *sa place* ses désirs inassouvis. Ici le désir de n'avoir pas su, pas pu interpréter les classiques, être « [u]ne actrice. Une tragédienne » (Dobrovsky S. 2014 : 474). Ailleurs le désir de n'avoir pas su, pas pu connaître l'amour : « *mon mariage ç'a été un enterrement de première classe* » (*ibid.* : 1454). Or on sait jusqu'à quel point son fils a su répondre à la commande maternelle en ne s'empêchant, à l'inverse, aucune passade, aucune passion amoureuse au point même parfois d'essayer de les vivre toutes en même temps ! Même sa dévoration, même son meurtre, fantasmé par son fils, est, d'une certaine façon, dicté par elle : distributrice de nourritures, la mère ne mange pas elle-même. Ou plus précisément : elle mange à toute vitesse sans apprécier. Pourquoi ? Et bien parce que « son repas le vrai le réel » (*ibid.* : 238), c'est celui de ses enfants. Elle mange *par eux*. Comme le Christ, elle se *sacrifie* pour eux. L'origine est bel et bien loin d'être effacée. Au contraire : elle est partout. « Elle me raconte. Je suis son récit » (*ibid.* : 717). Plus encore : son récit est le sien puisqu'écrire, au fond, n'est là encore rien d'autre qu'assouvir le désir maternel : « *Un jour tu feras un livre* » (*ibid.* : 821) lui répète-t-elle sans cesse. Dans son avant-dernier roman, *Laissé pour conte*, Dobrovsky affirme : « JE n'écris pas mes livres, ILS s'écrivent à travers moi. L'écrivain est où ? » (Dobrovsky S. 1999 : 240). L'écrivain, en fait, c'est maman. *Le Monstre*, c'est, en dernière analyse, le « monstre » maternel en tant qu'origine irrécupérable. Ça se dit d'ailleurs ou plutôt ça s'entend dans notre passage, car si le calembour qu'on n'a choisi pour titre de notre communication peut se lire, sur le plan du signifié, comme une façon de dévorer maman *en ses lettres*, il peut également se lire, sur le plan du signifiant, le plan même de l'inconscient selon Lacan, comme une manière de dire, de marquer contradictoirement cette présence indestructible de la mère, absolument indigeste, non comestible : « *maman j'ai* ». Et rien, pas même sa mort, ne peut

changer cela. « Car la maternité survit toujours, en revenante. Elle a le dernier mot » (Derrida J. 2001 : 18).

C'est peut-être d'ailleurs en ce sens qu'il faudrait comprendre ce concept, si mal compris, d'« autofiction » qui a fait la gloire de Serge Doubrovsky. La critique y a lu, dans un absolu unanimité, une fiction de soi *par soi*. Pour notre part, nous avons tenté de montrer ailleurs (Chabat G. 2017 : 1-15) qu'il s'agirait bien plus sûrement d'une fiction *par elle-même*, générée par les mots eux-mêmes, sur le modèle de l'automobile, mobile *par elle-même*. Nous y ajouterons aujourd'hui ceci : et si cette « autofiction » était, au bout du « conte », une *fiction par Elle m'aime* autrement dit une *fiction par maman*, écrite à partir de son amour, de son désir à elle ?

10. Le mot de la faim

Dans un entretien accordé aux *Inrockuptibles*, le 19 avril dernier, Jean-Luc Godard disait : « Vous savez ma mère m'a appris deux choses : à lire et à tricoter. J'ai continué les deux toute ma vie. Je lis. Et avec le cinéma, j'ai continué à tricoter » (Godard J.-L. 2019 : 14). Il faut donc bel et bien donner, en dernière analyse, raison à Sartre, si judicieusement mentionné dans notre scène. La passion d'être soi, d'être soi-même, par soi-même, « moi seul » comme disait Rousseau, est une « passion inutile » (Sartre J.-P. 1943 : 662) puisque à la fin, quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise, quoi qu'on écrive ou qu'on filme, on l'a... *dans le baba* !

11. Bibliographie

Guillaume CHABAT (2017), « La Genèse romanesque de l'autofiction », pp. 1-15, in Sidi Omar AZEROUAL (dir.), *Sur l'autofiction, Cahiers d'Études sur la Représentation*, n° 2.

Jacques DERRIDA (1972), « La pharmacie de Platon », pp. 77-213, in ID., *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.

– (2001), « La Veilleuse », dans Jacques TRILLING, *James Joyce ou L'Écriture matricide*, Belfort, Circé, pp. 7-32.

Serge DOUBROVSKY (1974), *La Place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France.

– (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

– (1999), *Laisse pour conte*, Paris, Grasset.

– (2014), *Le Monstre, tapuscrit originel inédit*, Paris, Grasset.

- Sigmund FREUD (1988, [1905]), *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis MESSIER, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient ».
- Jean-Luc GODARD (2019), « Jean-Luc Godard », pp. 9-14, *Les Inrockuptibles*, 17 avril.
- Jacques LACAN (1966), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.
- Philippe LEJEUNE (1971), « Écriture et sexualité », pp. 113-143, *Europe*, février-mars, numéro 2.
- Guillaume LEVASSEUR DE BEAUPLAN (2002 [1660]), *Description d'Ukraine*, Paris, L'Harmattan.
- Marie MIGUET-OLLAGNIER (1989), « Critique / autocritique / autofiction », pp. 195-208, *Les Lettres romanes*, vol. 43.
- (1998), « Pratiques intertextuelles dans *Fils* de Serge Doubrovsky », pp. 442-460, dans Nathalie LIMAT-LETELLIER et M. MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres.
- PLATON (1967), *Phèdre*, trad. de Émile CHAMBRY, Paris, Garnier Flammarion.
- Marcel PROUST (1988 [1913]), *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio classique ».
- (1993 [1954]), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essai ».
- Jean-Paul SARTRE (2000 [1943]), *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tel Gallimard ».