

**New York, espace vide autofictionnel.
Relire *Fils* de Serge Doubrovsky à l'aune de l'œuvre de Peter Brook**

Emilie Ollivier, Université de Nantes 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 15, n° 2 : « Intertextualités dans les œuvres d'André
et de Simone Schwarz-Bart », dir. Kathleen Gyssels et
Odile Hamot, décembre 2021

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Emilie Ollivier, « New York, espace vide autofictionnel. Relire
Fils de Serge Doubrovsky à l'aune de l'œuvre de Peter Brook »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 15, n° 2,
2021, p. 187-198. doi.org/10.51777/relief11447

New York, espace vide autofictionnel

Relire *Fils* de Serge Doubrovsky à l'aune de l'œuvre de Peter Brook

EMILIE OLLIVIER, Université de Nantes

Résumé

Cet article se propose d'analyser *Fils* de Serge Doubrovsky à travers son rapport à l'espace et par le biais de la mise en scène de ce dernier : la ville de New York s'inscrit au centre de la construction de cet ouvrage, tant au niveau physique qu'au niveau de son intrigue. L'espace urbain, construit progressivement dans le texte, permet à celles et ceux qui le traversent d'accéder à une ouverture vers la création et vers une forme d'expression de soi renouvelée. Ces modes de représentations de la ville de New York correspondent, tant au niveau formel qu'au niveau thématique, aux définitions que donne Peter Brook d'un « espace vide » comme lieu privilégié de la représentation théâtrale. La comparaison de l'autofiction doubrovskienne et de la théorie de Brook permettront de faire émerger de nouvelles analyses de cet espace et de l'autofiction elle-même.

Supprimer les barrières des genres : interroger la représentation

Dans *L'Espace Vide*, Peter Brook définit, dans les années 1970, les trois types de théâtre qui coexistent dans le paysage artistique de son temps¹. Il y décrit leurs composantes scéniques et artistiques, les modes de jeu qui y sont associés ainsi que les effets qu'elles produisent sur le public. Ces définitions lui permettent, dans un ultime chapitre, d'envisager une façon de dépasser ces formes « scléros[ées] » (*EV*, p. 26) de représentation. Il y présente sa conception de l'art dramatique, un « théâtre immédiat » (p. 131), qui peut advenir grâce à sa définition d'un espace vide. Ce que Peter Brook reproche principalement aux formes de théâtre qu'il présente en premier lieu, les théâtres « rasoir », « sacré » et « brut », c'est leur manque de relativité. Pour lui, « pendant certaines périodes de l'histoire du théâtre, le travail de l'acteur était fondé sur des gestes et des expressions conventionnels, sur toute une panoplie d'attitudes figées que nous rejetons aujourd'hui » (p. 147) : les représentations et la façon de créer ne sont désormais plus adaptées à ce que le théâtre peut apporter et doit véhiculer.

Cette réflexion s'inscrit dans un mouvement de questionnement artistique plus vaste et très présent dans les années 1970, remettant en cause la possibilité de représenter de manière univoque ou naturaliste. Peter Brook expose le fait que tout ce qui constitue notre réel doit être observé de manière relative, à travers différents points de vue, pour échapper à l'idée d'un sens *a priori*, défini et unique. Il faut, selon lui, qu'apparaisse sur scène l'idée que ce qui est représenté est subjectif et dépend du regard et de la construction personnelle de celui ou celle qui est à l'origine de la représentation. Il explique : « mon expérience et mes opinions sont inséparables des renseignements qui figurent sur mon passeport [...]. Tout cela est

1. Peter Brook, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 2014. Désormais *EV*.

également inséparable de la date à laquelle j'écris » (p. 133). Sa propre pratique artistique ainsi que ses théories émanent elles-mêmes de sa façon d'envisager le monde depuis une position particulière dans la société. Ainsi, le théâtre, au même titre que d'autres formes d'art, fait face, à cette époque, à des mouvements progressifs de questionnement des formes établies et des notions de représentation, d'intrigue ou de personnage. Les arts entrent en effet, dès le début du xx^e siècle, dans une ère de « trouble généralisé » dans laquelle « une méfiance générale porte désormais sur la matière, l'objet et les procédures de la représentation² ». On parle alors de « crise de la représentation³ », avec dans l'art, un « retour du réel⁴ », un retour de la chose « à la place du signe pour déloger celui-ci, ou le bousculer⁵ », le signe étant ici la représentation théâtrale et la chose, ce qui doit être représenté du vivant.

Dans le même temps, après quelques décennies d'expérimentations formelles et structurelles, à la frontière entre le roman et l'autobiographie naît, de cette crise de la représentation, le terme d'« autofiction ». Utilisé pour la première fois par Serge Doubrovsky dans le prière-d'insérer de son roman *Fils*, il recouvre une réalité nouvelle et des enjeux nouveaux des écritures à la première personne⁶. Si, comme l'a démontré Vincent Colonna, dans son ouvrage *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, ce genre semble avoir toujours fait partie du paysage littéraire en ce qu'il consisterait uniquement à insérer du matériau autobiographique dans une œuvre romanesque, la définition doubrovskienne recouvre des modalités nouvelles d'écriture qui s'inscrivent dans une dynamique généralisée de questionnement des modes de représentation⁷. En effet, la naissance de ce mot, recouvrant une réalité inédite, a à voir avec la crise de la représentation qui est en jeu et Serge Doubrovsky donne ainsi la définition suivante de son ouvrage :

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 d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Les auteurs et autrices d'autofictions ne cherchent donc plus à saisir le monde de manière objective mais entrent plutôt dans une quête de ce que recouvre l'idée d'identité à travers la figure du Je, entité instable, complexe et fuyante. De là, la réalité n'apparaît plus comme unique et appréhendable, mais bien mouvante et marquée par des subjectivités complexes. Selon Serge Doubrovsky, ce n'est plus le contenu du récit qui est au centre du projet littéraire mais bien le matériau utilisé pour le produire : « le langage » qui dit le Je à travers des « fils de

-
2. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2012 [1994], p. 241.
 3. Daniel Bournoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2019, p. 8. Il fait ici référence à Robert Abirached (note 9) pour la création de cette expression.
 4. *Ibid.*, p. 10.
 5. *Ibid.*, p. 8.
 6. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Désormais *F.*
 7. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

mots » et qui fait l'objet d'un travail particulier. Ce sont donc bien, au théâtre comme dans le roman, des dynamiques de recentrement sur les spécificités et la partialité des identités individuelles qui émergent.

Face à ces changements artistiques, la société elle-même est confrontée à de nombreuses modifications, notamment en matière de développement de l'urbanisme ou d'organisation des territoires. L'exemple de la ville de New York est particulièrement probant, notamment à travers son traitement littéraire qui, dès le XIX^e siècle contribue à en faire une ville mondiale dans laquelle les cultures, les langues et les personnages se rencontrent. Les mythes fondateurs, sociaux et culturels, la dépeignent comme l'espace de tous les possibles et de toutes les quêtes. L'espace urbain new-yorkais est un espace où des identités multiples, des identités individuelles se forment, se forgent au contact de l'espace. Cette ville devient alors, en littérature, le terrain privilégié d'exposition des questionnements liés à l'appréhension du réel et de l'identité en ce qu'ils peuvent avoir de multiple et de relatif. Elle se fait alors naturellement le terrain privilégié de la naissance d'une écriture autofictionnelle qui interroge la construction et/ou la restitution d'une identité par le texte et par le langage.

C'est, sinon en dramaturge, en spécialiste du théâtre et en référence constante à cette discipline, que Serge Doubrovsky construit sa progression littéraire à travers l'espace de la ville de New York. L'étude du texte théâtral constitue un des axes d'organisation du texte de Doubrovsky. Explorant son intériorité, c'est le récit de Thérémène, extrait de *Phèdre* de Jean Racine qui le guide jusqu'à son explication scolaire, devant ses élèves, en fin d'ouvrage. Ce texte sert de support et de référence tout au long de l'exploration du « moi » qui se développe dans chacun des chapitres, qu'il y soit question de souvenirs, de voyage, d'analyse de rêve ou de déambulations urbaines. C'est à travers le texte théâtral que Doubrovsky s'étudie, s'analyse et se met en scène. Le texte de Racine permet au niveau du fond et au niveau de la forme de poser la question de la représentation soi dans l'écrit.

Cette étude entend opérer une mise en regard du traitement de l'espace urbain marqué par le texte théâtral, dans *Fils* de Serge Doubrovsky et des théories théâtrales de Peter Brook définissant l'espace propice à la représentation émancipée et ainsi ouvrir de nouvelles perspectives de lectures. Chez Doubrovsky, la ville de New York se construit comme le lieu privilégié d'interrogations liées à l'appréhension du réel et de l'identité. Il questionne notamment, au détour de ses lignes et aux carrefours de ses rues, la possibilité de la construction d'une figure unifiée du Je qui s'exprime au sein d'un texte. Il fait de la ville le cadre de ces mouvements successifs de recherche littéraire et langagière. New York est tantôt présentée dans le texte comme un espace englobant et central, tantôt comme espace de liberté radicale. De là, dans quelle mesure la ville peut-elle, dans ce texte, correspondre à un « espace vide » ? Et comment ce rapport au « vide » permet-il de réaffirmer mais également d'exacerber cette quête d'identité entamée par l'auteur ?

Nous définirons dans un premier temps l'« espace vide » de manière théorique, chez Peter Brook. Ainsi, certaines applications littéraires ou certaines constructions, diégétiques et structurelles, nous apparaîtront, chez Serge Doubrovsky, comme relevant des mêmes

dynamiques. Nous verrons ensuite que l'auteur-narrateur-personnage⁸ de *Fils*, en opérant ce mouvement vers le vide permet à New York de devenir, dans son texte, un espace favorisant la mise en scène de la langue et du Je en train de se dire ainsi que la quête d'identité qui se joue.

Le vide à remplir chez Peter Brook

Pour Peter Brook, l'espace théâtral est un espace vide, mais uniquement dans un premier temps : c'est un espace vide parce qu'il est à remplir. La phrase d'ouverture de *L'Espace vide* – « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé » (p. 25) – n'est pas une invitation au dénuement ou à l'inexploitation de l'espace, au contraire. Le vide pour Peter Brook est plutôt synonyme d'ouverture à des possibilités scéniques et techniques multiples pour faire entendre le texte et son potentiel signifiant. Il est un point de départ permettant de ne pas brider la création, l'expression et la découverte progressive par celles et ceux qui vont évoluer dans l'espace, ici scénique et physique de la salle de spectacle. Il est également le meilleur moyen pour que ne se surajoutent pas à l'espace, à la scénographie, à la construction de la pièce, des éléments qui n'y seraient pas essentiels et pourraient restreindre le sens du texte ou des signes représentés. Peter Brook prône le vide comme réponse au constat que la connaissance *a priori* du texte et des possibilités d'un spectacle n'existe pas : l'expérience plurielle et la construction progressive sont nécessaires à la représentation théâtrale. Pour lui « le théâtre est relativité » (p. 33) et l'espace se doit de refléter cela.

Pour parvenir à ces constats, il analyse dans *L'Espace vide* différentes formes de représentation qui lui permettent d'énoncer ses conclusions allant contre cette idée de connaissance *a priori* des pièces dès l'entame de leur processus de création. Il sépare les formes de théâtre, qu'il estime être apparues à travers l'histoire de l'art dramatique, en trois catégories. Il identifie dans un premier temps le théâtre « rasoir », qui s'attache essentiellement à la tradition du texte écrit et qu'il considère comme sclérosé : un théâtre à l'italienne, de costumes, producteur de « pièces de musée » (p. 33), qui souhaite retrouver un charme propre à l'ancien en réexploitant des codes qui ne correspondent plus à la société dans laquelle il écrit, ni aux nécessités des représentations de son temps. Ce théâtre devient, de

8. En 1975, Lejeune s'interrogeait sur les « cas limites » de l'écriture de soi. Il dressait un tableau des possibilités narratives propres à l'écriture de soi et évoquait des « cases aveugles » qui correspondent, selon lui, à des pratiques non encore explorées : que le personnage d'un roman ait le même nom que son auteur par exemple. Or, il explique dans un même temps que « rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants » (*Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996 [1975], p. 31). C'est précisément ce que constate Doubrovsky lorsqu'il écrit, à la même époque, son roman *Fils*. Il s'adressera par ailleurs à Lejeune pour lui expliquer sa démarche : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire » (lettre du 17 octobre 1977 citée par Philippe Lejeune dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 63). Ainsi, en autofiction, peuvent coexister les notions auteur.ice, narrateur.ice, personnage en une même entité : l'« auteur.ice-narrateur.ice-personnage », à la fois à l'origine de l'œuvre et construit.e en son sein.

fait, « atrocement ennuyeux » (p. 27) à force d'immobilité. Face à lui, il présente le théâtre « sacré », une forme de théâtre qui s'est construite à travers l'idée que le sens du sacré s'était perdu dans ce théâtre dit « rasoir ». Il s'est établi, quant à lui, non pas en recherchant un divertissement pur, mais à travers l'idée qu'un sens supérieur peut émerger du texte quand il est mis au cœur de la construction d'un spectacle global. Les producteurs de théâtre « sacré » souhaitent « faire revivre le souvenir d'une grâce perdue » (p. 64) dans l'art dramatique et élaborent, pour ce faire, une dramaturgie permettant à « l'invisible [d']apparaître » (p. 63) sur l'espace scénique.

Comme première réponse qui apparaît dans le paysage théâtral face à ces formes trop figées et marquées par des principes antérieurs à la production de sens sur scène, Peter Brook expose et analyse la naissance du théâtre « brut » : une nouvelle forme de théâtre militant et contestataire. Le théâtre « brut » est populaire, proche du cirque et des *happenings*, et souhaite ébranler la raison du spectateur. Il se caractérise par « l'absence de ce qu'on nomme le style » (p. 93) et cherche à rendre actif le public en instiguant un « élan fougueux vers un certain idéal » (p. 98). Or, demeure, selon Peter Brook, une faille dans cette forme de théâtre et à travers ces réalisations : un manque de profondeur et ainsi de nuance et d'ouverture scénique à diverses possibilités de représentation.

Loin du théâtre « rasoir », radicalement ancré dans un mode de représentation daté et obsolète, et au sein des théâtres « sacré » et « brut », il perçoit tout de même l'émergence de réponses à ses propres interrogations quant à la façon de représenter. Pour développer ces amorces de réponses et instaurer un rapport nouveau à la pluralité, pour explorer, dans une nouvelle optique, les potentialités d'un espace et d'un texte, Peter Brook propose donc le vide : le vide, au sens symbolique, comme ouverture à toutes les potentialités qui pourraient émerger de la création théâtrale, le vide également comme refus d'enfermer un processus de mise en scène dans une image de ce que doit être le théâtre. Physiquement, si ce vide ne doit pas correspondre à une absence totale de décor et à un dénuement absolu de l'espace scénique, il doit inspirer la caractérisation et l'organisation de l'espace de même que l'attitude de celles et ceux qui jouent ou de celles et ceux qui dirigent. Le vide doit ainsi être l'occasion d'un mouvement d'ouverture à la multiplicité des actions, des émotions et aux surgissements visuels. Par exemple, le fait de ne pas composer une scénographie intégrale en amont de la création permet de ne pas se figer dans une unité de sens. Peter Brook refuse la présence de décorateurs et décoratrices qui « découp[ent] des formes dans un matériau dynamique avant même que ce matériau ait pu exister » (p. 136) de manière libre en exploitant tout l'espace disponible. Tout doit évoluer à mesure que l'œuvre se construit pour ne pas restreindre, par des choix hâtifs, la compréhension future ou la construction du projet. Dans un même mouvement, cet espace vide permet à l'auteur ou l'autrice de dévoiler, de son personnage, « durant les répétitions des aspects insoupçonnés » (p. 137), ainsi qu'à la personne en charge de la mise en scène de trouver « la mise en place de la scène qui lui résist[e] » (p. 134) en s'inscrivant dans un « processus évolutif » (p. 140).

Dans ce « théâtre immédiat » souhaité par Peter Brook, l'espace vide est donc bien un espace à remplir, à la fois physiquement et symboliquement, qui permet un travail sans cesse

renouvelé au niveau du sens et de la compréhension pour celui ou celle à l'origine de la pièce mais également pour celles et ceux qui y assisteront. De plus, lors du processus de création, cet espace ne doit, à aucun moment, être conçu comme définitif dans sa construction physique et structurelle. Il pourra alors devenir un lieu où la création de personnages et la réflexion autour de ces entités sont possibles. Il pourra enfin garantir un questionnement des individualités en jeu ainsi que de leur capacité à produire un sens dans une époque où les possibilités de représentation semblent troublées.

Le New York vide de Serge Doubrovsky

« Lors des premières répétitions, l'improvisation, l'échange d'associations d'idées et de souvenirs » doivent être mis au cœur de la création, selon Peter Brook (*EV*, p. 162). Or, c'est précisément de cette manière qu'est construit le texte de *Fils* de Serge Doubrovsky mais également l'espace urbain new-yorkais en son sein. Cet ouvrage est construit à partir d'une trame temporelle principale et structurante couvrant une seule journée, au terme de laquelle l'auteur-narrateur-personnage doit donner un cours de littérature au sujet du « Récit de Thérémène » dans *Phèdre* de Racine. La forme du texte elle-même donne une forme mouvante au récit de cette journée et à la ville dans laquelle il se déploie. La notion d'espace dans le texte devient hybride et l'espace du texte comme l'espace au sein du texte sont sans cesse construits en lien avec des « souvenirs », des « associations d'idées » ou grâce à l'insertion dans le récit de bribes de rêves et d'extraits dans d'autres langues. Cette dynamique apparaît dès le premier chapitre : alors qu'il est question, dans le temps diégétique principal, du réveil de l'auteur-narrateur-personnage à New York, c'est une constante retranscription de pensées et de souvenirs à travers des lieux – « entre Boulogne et Calais » (*F*, p. 13), « Europe de l'Est » (p. 14), « Bruges » (p. 15), etc. – ou des indications temporelles – avec la mention notamment d' « hier soir » (p. 19) – qui surgit en son sein. L'écriture de l'espace mais également de la temporalité est prise dans un « processus évolutif » du réveil, pour reprendre les termes de Peter Brook, en plongeant le lectorat dans une retranscription abrupte d'un mélange de rêves et de souvenirs, qu'il ne distingue pas les uns des autres. Il s'inscrit, dès l'ouverture de l'ouvrage, dans la même dynamique que celle que Peter Brook attend des personnes en charge de la création d'un décor : toutes les dimensions de l'écrit, des souvenirs et de l'espace sont exploitées.

Désireux de produire un contenu d'une forme nouvelle pour modeler de nouveaux modes de représentations, Doubrovsky utilise également la description spatiale pour témoigner de la difficulté de mettre en scène une universalité des points de vue. Dans le second chapitre de l'ouvrage, « streets », il produit une description de l'espace urbain à travers la subjectivité de son point de vue. L'auteur reproduit des indications routières qui pourraient apparaître objectives et faire partie de l'espace physique observé, mais l'utilisation constante et répétée de la première personne accolée à ces indications fait glisser le récit vers une forme de subjectivité : « je longe je plonge MIDTOWN TUNNEL [...] MIDTOWN EXIT [...] artères éclatent » (p. 95) ou encore, un peu plus loin, « je longe je plonge FLUSHING BAY » (p. 97) permettent non pas la restitution d'un réel objectif mais bien de bribes liées à une indivi-

dualité. Peu importe ce qui est réellement existant ou réellement perçu, ce qui est restitué dans le texte produit une réalité nouvelle, faite de bribes, de partialité et parfois de manques. Anaïs Fusaro explique à ce sujet que, dans l'œuvre de Serge Doubrovsky,

l'écriture fait le grand écart en touchant simultanément au vrai et au faux, comme à l'advenu, au non-advenu et à la possibilité d'un alter-advenu. Contrairement à l'histoire qui passe sous silence ses oublis, l'autofiction doubrovskienne le met au cœur de sa pratique créative pour tenter de se définir malgré le vide⁹.

Il n'est pas question de rendre compte de ce qui a été, mais du souvenir de ce qui a été dans toute sa partialité, de dire précisément ce qui persiste du point de vue de l'individualité. Ainsi, quand par la suite est mise en scène la ville, elle apparaît comme prise dans le même prisme de lecture et devient à son tour « vide », au sens ici de remplie partiellement et partialement par une individualité. L'auteur-narrateur-personnage indique ainsi « peux plus lire les panneaux dans la rue signes se brouillent se déforment » (p. 46-47), proposant, malgré le manque de pronom personnel dans cette phrase, une écriture de l'espace marquée par la sensation d'un être occupant cet espace. Elle relève de la perception individuelle de celui qui écrit s'étant affirmée antérieurement comme partielle. Ainsi, Serge Doubrovsky rejoint Peter Brook en avouant par la représentation de l'espace dans le texte ne pouvoir exprimer artistiquement et théoriquement que ce qui provient d'une place précise. Cette écriture permet alors, peut-être, de faire advenir de cette individualité des « aspects insoupçonnés » (EV, p. 137) dans ce vaste espace sans contrainte qu'il qualifie ainsi : « l'Amérique, c'est sans murs » (F, p. 80).

Or, au-delà du traitement de l'espace, à l'aune de cette crise de la représentation, Peter Brook indique que c'est également la forme des œuvres qui doit correspondre à cette mise en avant du vide, « à une époque où tout évolue, la recherche est automatiquement une recherche de forme » (EV, p. 174). Cela s'établit principalement pour lui à travers la notion de répétition – terme dont il souligne la pluralité de sens, qu'elle désigne un moment de la création théâtrale ou l'acte de recommencement, de reprise – au service de la « représentation » (p. 178). Peter Brook a énormément travaillé avec des équipes francophones et le double ou multiple sens de ces termes fait qu'il les considère comme des outils clés et privilégiés pour la création de son « théâtre immédiat ». Il envisage la répétition comme acte de recommencement fastidieux et la représentation comme fait de parvenir à dépendre quelque chose de vivant, paradoxalement par le biais de l'utilisation récurrente de la répétition.

C'est principalement à travers des procédés de répétition qu'est construite la ville de New York dans le texte doubrovskien, dans une logique de construction et d'établissement progressif, loin des formes sacralisantes ou ancrées dans des normes littéraires datées :

9. Anaïs Fusaro, « Écrire le je(u) de l'histoire : la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires*, n° 1, 2017-2018, p. 5.

New York, c'est la danse, des vents, grains, gratte, après, partout, dans les, rues, dans les, yeux, irrite, ça fait, mal, cils, clos, ciel, noir, paquet, tire, un peu, les doigts, dis, minutes, encore, un quart, d'heure, où, aller, calme, subit, souffles, s'affaissent, brise, retombe, j'ouvre, danger, passé, je vois, boutiques, je longe, 95^e, je passe, rebrousse, chemin, Broadway, bruit. (F, p. 311)

À travers de longues énumérations et une forme d'expression lancinante, hors des codes de la phrase traditionnelle, la ville, parce qu'elle est perçue par un « je », peut se faire espace vide traversé et rempli par les mouvements, les corps et les paroles des personnages en son sein mais également par l'écriture de sa nouvelle réalité subjective. La répétition, grâce au mouvement énumératif et des jeux sur les proximités sonores, devient ici un nouveau mode de représentation de l'espace qui émerge peu à peu. S'y développent, à travers les chapitres, des « strates » de « streets¹⁰ » et la ville se dessine progressivement comme un « espace vide » selon les critères de Peter Brook : dont les décors dépendent des points de vue envisagés et ne sont pas figés, à l'image de la « muraille mouvante malstrom de ferraille cataracte de roues en roues écumante embruns boueux venant ponctuer [s]on pare-brise » (p. 94) que l'auteur-narrateur-personnage décrit dans le chapitre « streets ».

C'est une image de New York mouvante, au plus proche de l'individualité et permettant une expérience du Je en son sein, qui se dessine. Cette ville, devenant « espace vide » permet à Serge Doubrovsky d'y mettre en scène au plus juste sa quête d'identité. Il semble alors exister « une corrélation évidente entre la perception du sujet autobiographique et celle du lieu géographique¹¹ » : le questionnement de l'identité et du Je de l'auteur-narrateur-personnage depuis la naissance du projet d'écriture, se construit en lien avec le lieu dans lequel il prend place. Il s'agira donc désormais d'analyser ce que permet cet espace vide new-yorkais dans cette entreprise de recherche qui constitue le motif principal de l'œuvre de Doubrovsky.

Espace vide et quête d'identité

Un espace urbain comme « espace vide » se construit progressivement dans cet ouvrage et la forme de cet espace en tant que décor est également décisive dans la mise en œuvre d'un questionnement autofictionnel. Peter Brook explique, en effet, qu'« un mauvais décor rend de nombreuses scènes impossibles à faire et même annihile certaines possibilités de jeu pour les acteurs » (EV, p. 135). Il en va de même concernant le décor mis en place dans l'œuvre autofictionnelle Serge Doubrovsky : le vide doit permettre d'instaurer des éléments de décors ou d'intrigue non contraignants pour laisser la place à toutes les « possibilités ». Au même titre que la construction de l'espace scénique ne doit pas être encombré d'éléments signifiants pouvant être restrictifs, un sens *a priori* de l'espace rend impossible la mise en place d'un décor romanesque autofictionnel en ce qu'il rend impossible la quête d'identité entamée dans l'ouvrage. Il est alors nécessaire de mettre au cœur de la narration la notion de réadap-

10. Deux titres successifs de chapitres de l'ouvrage.

11. Annie Jouan-Westlund, « L'espace autofictif dans l'œuvre de Serge Doubrovsky », dans Freeman G. Henry (dir.), *Geo/geographies, Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 121.

tation constante permise par l'espace producteur d'un sens jamais arrêté. Cette absolue liberté, si elle pourrait porter le risque d'une perte de soi, permet paradoxalement l'expression en son sein de formes de relations renouvelées à son Je et à son identité par de nouveaux recours romanesques, qu'ils soient stylistiques ou structurels. Ainsi, la quête autofictionnelle du Je est permise, dans ce New York vide, par l'apparition de figures d'altérité, toujours liées à l'espace lui-même, et au traitement de l'espace comme lieu de jeu.

La place du Je et de l'autre dans un espace vide

Pour Peter Brook, pour que la « répétition » parvienne à la « représentation », elle a besoin d'une « assistance », d'un public récepteur de ce qui est produit. Sans ce troisième élément, le « travail est dépourvu de sens » (EV, p. 179). De même, dans le travail de définition du Je, ce dernier s'observe, s'analyse et se juge, à travers des images d'altérité jouant le rôle d'une « assistance » au sein du texte autofictionnel et dans le décor urbain préalablement mis en place par l'individualité en quête d'elle-même.

Dobrovsky établit le mécanisme de l'introspection au centre de sa narration et c'est la voix de l'auteur-narrateur-personnage qui est au centre du texte. Cependant, à cette dernière s'ajoutent, parfois, des voix extérieures qui permettent de produire des discours nouveaux par la multiplication des points de vue. De là, cette recherche du Je, si elle est liée à une quête au sein de l'espace, est également liée à la confrontation à l'altérité dans cet espace. Une forme d'étrangeté et d'étonnement face à soi apparaissent, à la fois parce que l'intrigue se positionne dans un espace marqué par un côté non définitif et ouvert par la multiplicité de sens, mais également parce que Dobrovsky instaure, au sein de son texte, un rapport nouveau à l'altérité qui lui permet de nouvelles constructions et un paradoxal renouvellement de sa compréhension ainsi que de l'expression de son Je. Cet aspect renouvelé et non définitif apparaît au cours de la séance de psychanalyse de l'auteur-narrateur-personnage. Au contact de l'autre et par ses échanges avec son thérapeute, il indique : « Je disparaiss dans mon enfance. Je reparais. Où. Sais pas. C'est pas. Réel. Là où je suis. Sans importance. Le réel. C'est JAMAIS RÉEL. » (F, p. 257) Cette séance permet à la fois au Je qui s'exprime de questionner l'importance de la notion de réalité dans laquelle il s'inscrit, rejoignant ainsi l'idée selon laquelle la perception du monde, tout comme sa restitution, ne peuvent s'inscrire que dans une forme de subjectivité, mais également de trouver de nouvelles définitions du Je en lien avec l'espace, à travers l'utilisation de termes tels que « là où » comportant une dimension spatiale.

En instaurant un espace propice à la représentation subjective d'un Je, en décrivant un rapport à une assistance permettant l'interrogation de sa place et de la réalité, Dobrovsky peut alors, dans son texte, tenter les premières saisies de son identité. Ainsi, après avoir retranscrit une séance chez son psychanalyste dans le chapitre précédent, il tente de se définir de cette manière :

homme de passage en transit transatlantique *Hébreu Ivri* bateau ivre entre la France et l'Amérique navigue sans amarre démanté désarmé sans port d'attache sans Terre Promise plus personne plus que des restes un demi-moi pour toujours À LA RECHERCHE DE L'AUTRE (F, p. 333).

La fragmentation, liée jusqu'ici, à la restitution romanesque de l'espace, s'étend en tant que processus narratif et devient même constitutive de son identité. Il est un « demi-moi », parvenu à cette définition en utilisant le procédé de représentation par la répétition. La place de cet extrait est révélatrice dans le sens où il se situe à la fin du chapitre « chair », renvoyant le personnage à sa dimension physique, à un corps en quête de lui-même. La présence de « L'AUTRE » et de sa « RECHERCHE », conjointe à la recherche du Je, instaure une nouvelle strate de compréhension : l'auteur-narrateur-personnage ne se construit plus uniquement dans son rapport avec l'espace. Il peut désormais interroger son Je par le biais de sa corporéité et dans son rapport avec l'altérité qu'il a pu développer grâce aux possibilités accordées par l'espace, préalablement défini comme ouvert et subjectif. Il est à la fois un « homme de passage » dans l'espace et dans la langue, à travers la référence à l'hébreu, et un être intrinsèquement incomplet, engagé dans une démarche de recherche.

La place du je et du jeu dans un espace vide

Grâce au traitement de l'espace comme vide dans le « théâtre immédiat », par ces ouvertures de sens toujours laissées à la fois à celles et ceux qui sont à l'origine du spectacle et à celles et ceux qui le reçoivent, Peter Brook envisage l'art dramatique d'une nouvelle manière. Pour lui, à terme, le principal objectif de cette nouvelle forme de théâtre est de permettre de concevoir l'occupation de la scène comme un « jeu ». Cette dynamique est également présente dans l'écriture de la ville de New York dans *Fils* et contribue à créer un espace lui-même perçu comme un terrain de jeu, propice à l'expression et à la quête du Je.

Ce mouvement progressif vers le jeu est appelé, par l'utilisation du terme « *play-ground* » (F, p. 92), utilisé en langue originale, en fin de phrase et en italique au milieu d'un long paragraphe suivi par les termes « Terrain de jeux », dans une dynamique relevant de la répétition. La présence, à proximité immédiate, de sa traduction vient donc en renforcer l'importance en effectuant un redoublement pléonastique. L'« espace vide » devient un terrain de jeu pour l'auteur, qui erre dans la ville et la construit comme telle. Le texte prend alors une dimension jubilatoire pour l'auteur grâce aux digressions et aux jeux sur les mots, tout en restant rythmé par les lieux et par les différentes voix présentes en son sein :

en cadence rythme sur ma banquette assis piétine sur place frotte corps à corps immobile prison des vitres s'illumine étincelle de silex dans la Plymouth leur s'irradie flambe me perce le combo bat lancine faible lento limaille des marimbas grelotte à contretemps *Reloj* la voix revient ritournelle grasseye jotas rauques flamencos grêles guitares qui raclent mariachis s'envolent par le nez au Mexique sons descendent aux grottes gutturales j'aime station favorite joue jouis (p. 115)

Cet extrait fait entendre au lectorat à la fois les pensées du narrateur au volant de sa voiture et tous les sons qu'il est susceptible d'entendre. C'est ainsi tout un environnement qui est

construit par le rythme, par des jeux sur les mots et les sonorités, et « Doubrovsky tombe sous le charme d'un espace infini lui offrant une liberté de mouvements inégalée sur le vieux continent¹² ». Ce « charme » transparait grâce à la mention du terme « joue » suivie de « jouis ». Cette affirmation de la part du narrateur de son inscription dans une logique plaisante à la fois sur le fond et sur la forme rejoint le « noble objectif » énoncé par Peter Brook à la fin de son ouvrage : que le faire « comme si » théâtral devienne l'équivalent du réel (EV, p. 181).

Le jeu, dans un espace de mise en scène – de théâtre ou de soi au sein d'une auto-fiction –, prend ainsi une dimension clé que souligne Peter Brook en expliquant que « ce n'est pas par hasard que, dans de nombreuses langues, on utilise le même mot pour désigner le "jeu" de l'acteur et les "jeux" de l'enfant » (p. 10). L'espace scénique, comme l'espace new-yorkais dans l'ouvrage de Serge Doubrovsky, est alors un espace ludique de totale liberté. Cette nouvelle dimension est permise par le recours généralisé au jeu comme puissance créatrice qui touche à la fois l'espace, le langage et les personnes en scène. L'espace vide peut alors se remplir d'expériences vécues et retranscrites. New York devient ainsi, dans le texte de Doubrovsky, un lieu de liberté totale qui accueille les questionnements de son Je et voit émerger des réponses nouvelles, au plus proche du réel – entendu non comme une unité univoque mais comme une restitution d'une individualité dans un espace précis et à un moment précis – avec de moindres biais que dans des formes classiques. Une parenté s'installe alors entre les « jeux » et la construction de l'identité qui, en prenant place dans la ville, recréent de nouveaux mondes ou des espaces pour mieux se penser et s'appréhender.

Conclusion

Dans le paysage artistique des années 1970, marqué par le trouble et l'interrogation concernant la possibilité de produire un discours univoque et une représentation fidèle au monde et aux choses, le théâtre comme la littérature s'inscrivent dans un mouvement d'affirmation du caractère potentiellement mouvant et individuel de ce qui est énoncé et produit dans un espace artistique. Si d'un côté Peter Brook fait le constat que le théâtre de son temps ne produit que des formes insatisfaisantes et sclérosées, Serge Doubrovsky interroge quant à lui la forme autobiographique en ce qu'elle a de figé et de daté. Au-delà de leurs questionnements, c'est dans leurs propositions de résolution que ces deux artistes se rejoignent et notamment à travers la cristallisation de leur réflexion autour de la notion d'espace. Peter Brook propose le concept radical d'« espace vide » comme nouvel espace de représentation, espace à remplir depuis l'expression de subjectivités diverses, à remplir de manière non définitive et pouvant accueillir un maximum de possibilités pour permettre une représentation renouvelée. S'il ne se revendique pas des théories de Peter Brook, Serge Doubrovsky propose, dans *Fils*, une mise en avant de l'espace urbain et un traitement de cet espace pour le moins similaire : un espace ouvert, un espace perçu par un Je qui se questionne, un espace subjectif et mouvant. Ce traitement renouvelé de l'espace permet alors l'apparition en son

12. Annie Jouan-Westlund, « Serge Doubrovsky : l'écriture d'une aventure transatlantique », The 20th and 21st Century French and Francophone Studies International Conference, Université de Guelph, Toronto, 25-27 mars 2010, p. 5.

sein de figures de l'altérité qui interrogent le Je et lui permettent de répondre progressivement aux enjeux de la quête autofictionnelle. Dans ce rapport aux autres, à l'espace et au texte, c'est un recours à la dimension ludique qui permet à l'auteur-narrateur-personnage d'explorer son Je avec une liberté renouvelée. Si Peter Brook souhaite que le « théâtre immédiat » constitue, notamment par le biais d'un « espace vide », une continuelle « mise au présent » (*EV*, p. 179) nécessaire à la représentation, le traitement ouvert et subjectif de l'espace puis l'utilisation en son sein des prismes de l'autre et du jeu, permettent à Serge Doubrovsky d'effectuer une mise au présent continuelle des questionnements concernant l'identité et le Je.

Bibliographie

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2012 [1994].
- BOUGNOUX Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2019.
- BROOK Peter, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 2014.
- COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- « Inventer un langage de notre temps », *Le Monde des livres*, 25 mars 2010.
- FUSARO Anaïs. « Écrire le je(u) de l'histoire : la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires*, n° 1, 2017-2018. doi.org/10.4000/itineraires.3723
- JOUAN-WESTLUND Annie, « L'espace autofictif dans l'œuvre de Serge Doubrovsky », dans Freeman G. Henry (dir.), *Geo/geographies, Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 121-135. doi.org/10.1163/9789004333581_010
- « Serge Doubrovsky : l'écriture d'une aventure transatlantique », The 20th and 21st Century French and Francophone Studies International Conference, Université de Guelph, Toronto, 25-27 mars 2010.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996 [1975].
- *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.